tată în «joc» se sfîrșea cu moartea lui. Prin muzică, am căutat să merg paralel cu această idee a filmului care, pentru spectator, se derulează în secvențe. Am luat două măsuri dintr-un foarte vechi tango (pe care l-am găsit printre 400 de discuri Odeon, gravate pe o singură parte, probabil primele care au intrat în țară) și le-am dezvoltat. Muzica devenea tot mai serioasă, tot mai gravă, mai «pe starea» personajului. Tema apărea tot timpul, dar transfigurată: era schimbată structura ritmului, tonalitatea, orchestrația și devenea o temă de suspense, o șansonetă într-un local, o muzicuță cîntată de un orb lîngă un gard, o fanfară care trece pe stradă, o muzică dramatică și de situație (secvența Hotel «Splendid» și finalul).

Un compozitor depinde de inspirație și de colaborarea cu regizorul, dacă el știe exact **starea** pe care o va avea imaginea. De regulă, stabilim împreună ce secvențe vor avea muzică. Cu Mircea Daneliuc am încercat să evităm pleonasmul: pe o stare de mare tensiune am pus o muzică lirică și atunci imaginea, datorită acestui contrapunct, a căpătat altă valoare. Cred în soluția aceasta îndeajuns de clasică. Nu la toate filmele, evident, de multe ori trebuie să subliniezi starea.

— Dumneavoastră scrieți — în general — o muzică «de stare»?

— Da — în general — o muzică de stare, o muzică de film care caut să nu se audă: să fie prezentă, să servească imaginea, dar să nu se audă ca atare, decît dacă îți propui anume să o asculți; dar atunci să poți să o asculți ca **muzică.** Revin la începutul conversației noastre: muzica de film cred că ar trebui să fie un personaj care împlinește celelalte personaje, care cuprinde celelalte personaje. Muzica de film nu trebuie să fie cu ostentație pusă sau valorificată. Eu am căutat să fac muzică cu foarte puține instrumente. Găsesc că muzica cu foarte puține instrumente, muzica de cameră, servește foarte bine imaginea: poate fi schimbată rapid de la un plan la altul, se poate sesiza introducerea sau scoaterea unui instrument sau a unei voci. E adevărat că trebuie foarte curat scrisă. Un al doilea impediment este interpretul: cînd ai o singură vioară, se simte interpretarea «de serviciu». Cînd ai 12 sau 24 de viori mai merge.

— Ceea ce faceți în film are și o latură experimentală?

— Am trecut de această etapă în care am făcut și muzică electronică, în care am făcut și tape-music (mai ales la filmele de scurt-metraj). M-a preocupat și mă preocupă o anumită relație între zgomot și muzică în totalitatea coloanei sonore. Zgomotul este pentru mine tot o parte muzicală a coloanei. De aceea, am lucrat foarte bine cu inginerii Silviu Camil și cu «elevul» lui, Horia Murgu. În tot ce am scris, am ținut cont de zgomote și de tot ce au imaginat ei ca «fantezie» a coloanei sonore. Coloana sonoră trebuie gîndită ca o orchestrație și nu ca niște zgomote puse. Imaginea totuși nu suportă o «tratare» muzicală peste forța de filmare pe care au avut-o nu numai operatorul, ci și regizorul care a gîndit-o.

— Dar se spune că muzica poate să «ridice» o scenă...

— ...Poate și nu poate să o ridice. De multe ori ni se cere să «reparăm» un moment care nu este dramatic. Să știți că întotdeauna se strică acea scenă: iese în evidență și mai mult lipsa de dramatism a imaginii. Pe o imagine gîndită foarte bine, realizată foarte bine, se poate face un lucru mult mai simplu, cu un efect dublu, mult mai curat, fără să aduci nu știu cîte resurse armonice, de construcție, de formă, de orchestrație, un arsenal muzical sofisticat ca să «realizezi» acea imagine. Nu cred într-o imagine proastă salvată de muzică; excepțiile sînt rare, pe secvențe scurte și, în nici un caz, nu se poate salva un film, cu lucruri de genul acesta. O coloană sonoră poate să strice un film bun. Dar invers nu cred.

O secvență bine gîndită de regizor îl inspiră pe compozitor *(Duios Anastasia trecea:* **regizor Alexandru Tatos, compozitor Lucian Mețianu)**

— Filmul «Luchian» (conceput ca o meditație plastică) și colaborarea cu regizorul Nicolae Mărgineanu (un regizor care are mania perfecțiunii tuturor compartimentelor) v-au stimulat?

— Nicolae Mărgineanu a ținut ca eu să compun muzica pentru acest film încă de cînd scria scenariul. Îi plăcuse muzica la **Vis de ianuarie** și dorea ca personajul său să capete prin muzică o reverberație romantică, prin care drama să fie potențată și să existe un raport de complementaritate între imagine-subiect și dramaturgia muzicală. Deci, în ordinea de idei a elaborării soluției muzicale în cadrul soluției regizorale, există trei teme paralele: o temă a lui Luchian și a Ceciliei care, în termeni muzicali, e formată dintr-un A și dintr-un B, prin care se localizează personajele în epocă (fac o «sinteză» între mai mulți compozitori din secolul trecut). După aceea, știm că pe patul de moarte la Luchian a venit Enescu: el i-a cîntat atunci Ciaccona — finalul Partitei în Re minor de Bach. A doua temă este armonia Ciacconei în Re minor (Ciaccona este o primă formă variațională în care armonia rămîne imuabilă, modificîndu-se numai linia melodică), care apare de fiecare dată cînd lui Luchian i se face rău. Păstrez deci, ca element de dramaturgie muzicală, armonia Ciacconei care se va transfigura prin orchestrație, marcînd acumulările din destinul lui Luchian. Sub această temă, am o bandă de muzică electronică; ea rămîne singură la un moment dat, dar nu este sesizată, pentru că formează un aliaj perfect cu celelalte instrumente. Și o a treia temă, care este tema lui Luchian, a creatorului, a picturii; în momentul cînd «moare» prima temă a dragostei dintre Luchian și Cecilia, se naște tema creației. Iar în final, ca după o mare anacruză — Ciaccona în Re minor de Bach.

— Într-o eventuală «ediție de opere alese» ați include și muzica de film?

— Da, sînt cîteva lucruri pe care le-aș include. A fi compozitor de muzică de film este o experiență care stimulează. O serie de idei explorate prin muzica de film, s-au transformat în lucrări simfonice care s-au editat și au fost interpretate cu succes.

Dorin Liviu Zaharia:

Sînt un cineast care se exprimă prin muzică

Almanahul «Cinema» mi-a propus să dau viață unui capitol despre muzica de film și, în acest scop, să discut cu cîțiva compozitori. Am făcut o listă de filme și o listă de compozitori: de la Nunta de piatră **la...** Lumina palidă a durerii **— Dorin Liviu Zaharia!**

— Eu nu sînt compozitor. Sînt un cineast care se exprimă prin muzică iar în ultimă instanță încerc să rămîn om de cultură. În calitatea mea de membru ACIN, consider necesar un criteriu de distribuție a valorilor culturale ce ne înconjură, cu scopul de a desăvîrși ceea ce ne-a rămas de la înaintași.

— Muzica de film este o activitate elaborată în chip singular și am bănuiala că o teoretizare poate fi nu numai utilă capitolului la care trudim, dar și agreabilă.

— Aceasta este axiomatica oricărei întreprinderi care se ia în serios. Filmul însuși, ca industrie întreprinzătoare, este posibil axiomatic. Necesitatea cere o umanitate, a regizorului, care ordonează viața celor ce omenesc, trudind la o satisfacție spirituală prin cinematograf.

— Ați definit foarte bine un aspect moral de netăgăduit al muzicii, anume că ea dăruiește o realitate, un sens și o valoare curgerii timpului pe care îl măsoară într-un fel deosebit de viu. Să nu uităm nicicînd muntele pe care Thomas Mann l-a urcat (B.P.T. p. 180). Este aceasta o realitate existentă în lumea filmului?

— Filozofia care stă la baza acestei gîndiri este filozofia realității: nu tot ce ne înconjură este real, dar tot ce este real ne înconjură. Mai simplu zis, tot ce este real există, dar nu tot ce există este real. Aceasta este amendamentul pe care mi l-am permis la gîndirea hegeliană. Așa încît realitatea nu se confundă cu existența. Nu mă pot opune niciodată dreptului la existență. Dar pot amenda dreptul la realitate! (Ah, Beatles, cum ascult, cum îmi aduc aminte!). Muzica de film este înconjurătoarea regiei. Aceasta presupune aplicații în domeniul mulțimilor, colecțiilor, structurilor, sistemelor de cunoaștere artistică. N-aș putea să-mi închipui niciodată un Hemingway torcînd, ca Penelopa, fotograme după fotograme, doar-doar cadru după cadru s-ar încadra într-o concepție heterodoxă. Nu putem însoți mișcarea numai cu ochii minți, ca și cum gesturile ar fi doar în niște mîini dînd aparatelor viață. Filmul nu este catharsis. Filmul este o eudaimonie. În lipsa sau în prezența cărților, el nu poate juca un rol liniștitor. El este Rolul! A reprezenta o cultură, iată «increment atque decrementa» filmului! Reprezentarea este realitate culturală, nu existență semnificativă. Să nu uităm

«O bună partitură de film trebuie să nu te lase să-ți dai seama dacă muzica împinge filmul înainte sau filmul împinge muzica».

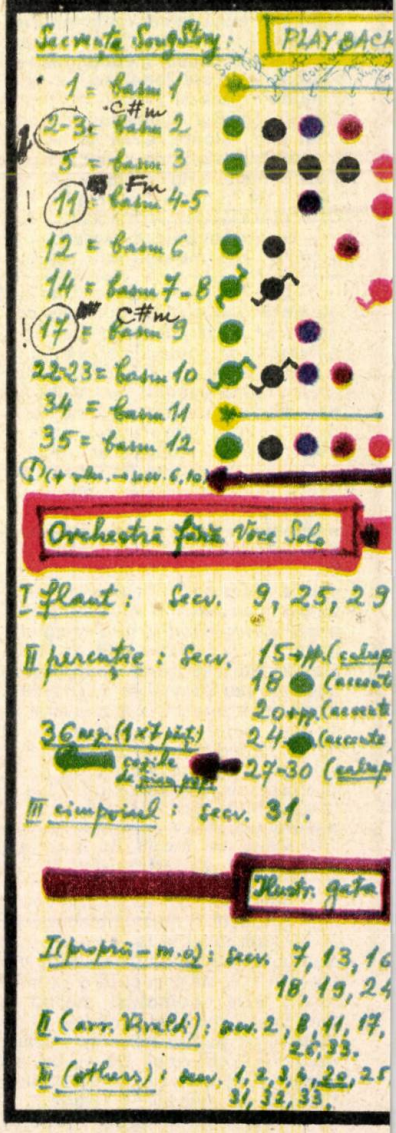
Jean Cocteau

cu toții că existența — realitatea ei — determină conștiința. Coda: munca este realitate, existența este în curs de realizare. Muzica — în film — trebuie să devină — **realiter** — scutier și cavaler ai conștiinței artistice, din film. Fie filmul — artă singură, născînd istoria-i — preliminar al unei realități dorite, fără înconjur, în preajmă-ne. Fie filmul!

— Fie Lumina — încă o lumină și încă o lumină, chiar palide — neuitatul drept al fraților Lumière, cei care ne-au dat îndemnul și posibilitatea unei geometrii nelumierene (și nu neapărat méliès-iene)...

— Regizorul conduce, coordonează, colaborează cu ceilalți creatori ai artei filmului. Ca urmare a acestei axiome, cineastul care se exprimă prin muzică face, consecutiv, un synopsis, un scenariu și un decupaj tehnic (dacă el compune în film și dacă se cuprinde în această expresie comună) ale muzicii cu totul programatică și, în același timp, ascunsă în programul ei. Eu iau decupajul regizorului și aflu în el, muzical gîndind, șasesutețșase planuri însumate în treizecișișase de secvențe. Ce cifră superbă! Dar de ce are șasesutețșase planuri? Decupez și eu decupajul, dar nu transversal ci descriptiv, conform geometriei ce poartă acest nume: urmăresc intersecțiile, sistemul de epure. Ca abia apoi să-mi extrag eu însumi o partiție (partitură) dimensional sonoră.

Schema muzicală realizată de Dorin Liviu Zaharia pentru *Lumina palidă a durerii*, **în regia lui Mihu Iulian. Înțelegeți, nu-i așa?**



BIBLIOTECA „ASTRA"

Îmi desfac aceste grafuri și mă uit la ele. Îngrozitor! Aici și aici nu este ritm, aici nu este nici modern, nici vechi. Îmi fac alte planuri și socotesc: total douăsutepatruzeci din punctul meu de vedere, pitagoreizînd. Între aceste planuri, toate muzicale, unele trebuie să aibă muzică.

— De ce?

— Pentru că simetria și congruența sînt plastice și această plastică poate fi conformă filmului. Însemn cu cruci zonele în care voi activa numai cu muzică. Douăsprezece. Libertatea celorlalți se încadrează într-o măsurătoare impusă. Numărul determină măsura. Or, numărul care este timp, poate schimba ritmul care este durată. De aici și revoluțiunile necesare. Filmul este estetic gata. Urmează societatea.

Adrian Enescu:

Muzica de film ori este Muzică ori nu e nimic

— «Muzica este un personaj dramatic» — iată o aserțiune cutezătoare. Aceasta comportă participarea muzicii — ca personaj — la conflict și o construcție a cărei paradigmă se află în dramaturgia filmului. Interviul din care am preluat citatul, se încheia cu o referință la instrumentul leit-motiv (oboiul) din muzica filmului «Bietul Ioanide». Care este însă cheia de boltă a construcției muzicale a acestui film?

— În film există o singură temă de 16 măsuri care durează 15 secunde. Pentru că, de fapt, cine este Ioanide? Ioanide este lumea lui, contactele lui, multe «măști» care rulează în jurul și în capul lui. Această temă am orchestrat-o în n variante, dîndu-i n forme, de la un instrument, la două instrumente, la cvartet, ajungînd pînă la orchestră mare. În film există șase piloni — șase bucăți de forță — de orchestră mare, care sînt puse în contrapunct cu acțiunea. Deci este o variațiune continuă a temei date, variațiune care, cred eu, că, muzical, este Ioanide.

— Cum se apropie un compozitor de filmul căruia îi va face muzica?

— Unu: citesc scenariul o dată. Doi: îl pun pe regizor să-mi povestească cum vede el filmul. Trei: în funcție de tipologia personajelor din film ajung la cîteva soluții de temă și, apoi, la o concluzie, de «instrument leit-motiv». Patru: văd materialul în Buftea, încă de la primele duble. Cinci: variantele pe care le scriu le încerc pe secvențele alese pînă cînd ajung la două concluzii: care este cel mai bun **sound** și care este cel mai bun fenomen de compatibilitate între muzică și imagine. Șase: ajuns aici, decid **tipologia** de orchestrație, o chestiune care mi se pare super-importantă în muzica de film (este exact cum ai hotărî să faci film color sau alb-negru). Șapte: încerc cele două-trei variante de orchestrație și de temă la masa de montaj. Trebuie să precizez că, atunci cînd trebuie să fac muzică pentru o secvență, primul lucru care îmi vine în minte este culoarea, atmosfera pe care o creează culoarea în cadrul respectiv; apoi mișcarea de aparat — care îmi dă o variantă de ritm muzical — și, după aceea, ce se întîmplă în cadru.

— Înseamnă că muzica devine un element sau o dimensiune a compoziției...

— ...De aceea și spun că muzica este un personaj și că numai așa trebuie gîndită. Marele avantaj al muzicii de film este acela că poți merge pînă la o infinitate de suprapuneri de teme, de structuri: o structură urmărește mișcarea aparatului în cadru, apoi se pot suprapune structura personajului principal, structura luminii, a altui personaj... s.a.m.d. Prin această suprapunere de structuri se creează ambianța cadrului și a secvenței.

— O singură parcurgere a titlurilor din filmografia dv. descoperă că ați lucrat la filme foarte diverse ca tipologie. Este o șansă?

— Este o mare șansă. Eu am obsesia să nu mă repet, nici din punctul de vedere al inspirației de temă și nici din cel al atmosferei de film. Filmele la care mă gîndesc acum — **Semnul șarpelui** (regia: Mircea Veroiu) și **Concurs** (regia: Dan Pița) mă solicită în direcții diferite. În primul voi folosi numai muzică din zona Maramureș-Bihor. Promițător este faptul că se lucrează în priză directă; discutînd cu Mircea Veroiu, am ajuns la ideea introducerii unui personaj muzical — «cîntărețul satului» — Radu Gheorghe îl interpretează (el și cîntă foarte bine, poate știi că a făcut liceul de muzică). Instrumentul lui este o vioară cu goarnă, instrument tipic în zonă. Muzica nu va veni însă numai din «interiorul» acțiunii ci va avea și o evoluție independentă de personajul muzical. La **Concursul** lui Dan Pița am să fac numai muzică electronică (cu synthezeiser). Voi încerca să dublez electronic sincronul normal al zgomotelor, pentru că în scenariul lui Dan Pița este o trecere din real în fantastic. Și sper că așa o să iasă bine.

— Accesul unui compozitor la concepția coloanei sonore este o realitate?

— Din păcate, realizarea totală a coloanei sonore nu mi s-a întîmplat decît în cazul filmelor lui Dan Pița, despre care cred că este unul din puținii noștri regizori care acordă o mare importanță acestui «limbaj». De ce numai în acest caz? Pentru că, în general, inginerii de sunet din Buftea au mania zgomotelor. Ei nu vor să înțeleagă că în momentul în care se întîmplă o acțiune pe ecran, zgomotele se intuiesc, pentru că sînt foarte cotidiene, familiare. Absolut orice public din lume va intui niște zgomote. De exemplu, discutăm noi doi: pe film, e bine poate să se audă o pală de vînt și nu zgomotul linguriței în ceașcă și mașinile de afară; dar, la un alt moment, e bine să înceteze și să se audă un simplu instrument, o voce, o structură muzicală și nu zgomotul orașului. Ei bine, nu! El pune tot! Și din cauza aceasta efectul global este «gros».

— Și fals, nu de puține ori; atmosfera sonoră a filmelor noastre aș spune că nu este senzuală, în sensul psihologic al termenului. Nu asigură un confort senzorial.

— Asta spun și eu. Este mult mai bine să te lase pe tine ca spectator, să intuiești un zgomot și să-ți creezi o atmosferă a ta, cu muzică sau chiar cu liniște. Îți dau exemple de n filme: cel mai la îndemînă este acest Nikita Mihalkov care face niște coloane sonore senzaționale, în care te aștepți să pună postsincron de zgomote, să auzi pași... Și nu îți pune! Îți pune muzică sau îți pune liniștea! Din punct de vedere senzorial, asta îți creează atmosfera și, realmente, te poate lăsa pe tine, ca spectator, să-ți proiectezi filmul pe care tu ți-l dorești. Eu cred că, în ultimă instanță, un film este potența de a lăsa pe fiecare spectator să-și proiecteze filmul lui

93285

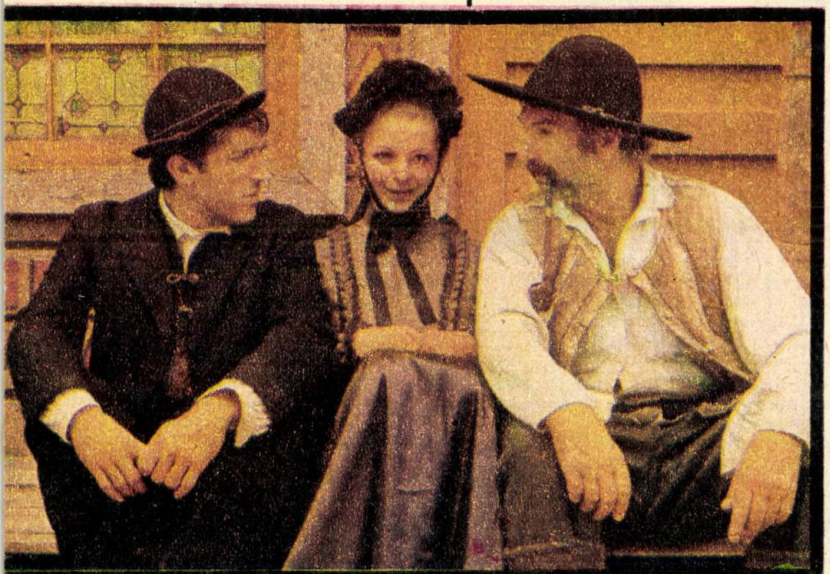
pe tema dată; și ca să poată el să-și facă construcțiile mai departe, dă-i foarte puțin ca zgomote, tocmai pentru că în mintea lui rulează un film cu toate PS de zgomot, cu toți pașii, cu toate mașinile și avioanele. Noi oricum trăim într-un mediu foarte sonor (chiar poluat sonor). Noi nu mai venim din natură... n-am dreptate?

— Într-adevăr, din punct de vedere psihologic, omul aude tot timpul dar prin procesul atenției el «decupează» din mediul sonor un element, celelalte se estompează, deși există. În film înțeleg că trebuie să se opereze mai tranșant un fel de «încadratură» a sunetelor.

— Ca și în cazul imaginii și în sunet trebuie să facem o re-creație a realității. În general, la filmele românești, pe primul plan sînt zgomotele, apoi dialogul, după care urmează muzica. Nu se aud nici vorbele actorilor.

— Nu e vorba și de echipamentul defectuos al sălilor de cinema?

— Pînă acolo eu pun în discuție concepția estetică a mixajului. Din cîte filme am lucrat eu, numai la **Tănase Scatiu** și la **Bietul Ioanide** mi s-a întîmplat să fiu mulțumit de coloana sonoră. Cu Bujor Suru m-am înțeles foarte bine; este un inginer extraordinar de mobil estetic și realizează foarte judicios și discret această «manieră» de coloană sonoră. La Buftea se discută «de ce nu facem să sune ca la americani?» Ca să sune ca la americani... eu îți dau exemple de westernuri, cavalcade, urmăriri, în care nu se aude un tropot de cal. Se aude numai muzică! Nenorocirea este că marea majoritate a regizorilor spun: «lasă să lasă copia standard mai repede». Și ceea ce-i interesează cu adevărat este imaginea, cadrul, mișcarea de aparat. Dar filmul poate să stea în picioare numai pe o imagine superbă? Și mai vreau să adaug ceva: eu nu cred că inginerul de sunet din Buftea (care e electronist de regulă) trebuie să facă și coloana sonoră și înregistrările muzicale. Eu toate înregistrările muzicale le fac în radioteleviziune unde sînt studiouri specializate. Maestrul de sunet cu care am lucrat este Paul Enigărescu. Nota bene: absolvent de conservator.



Preferința compozitorului Adrian Enescu: o muzică variată pentru tipologii variate *(Profetul, aurul și ardelenii*, **în regia lui Dan Pița, cu Ilarion Ciobanu, Mariana Mihuț, Mircea Diaconu)**

— Care filme ți se par importante din punctul de vedere al concepției coloanei sonore?

— Filmele lui Tarkovski mi se par cruciale. Ale lui Nikita Mihalkov și Andrei Mihalkov-Koncealovski emană viață și dorință de a trăi; senzorial, simți că trăiești, parcă tu ești în film, se produce o identificare — care, pentru mine ca spectator și cineast, este semnul că toate simțurile sînt active. Coloana lor sonoră este gîndită spectacular... totul este atît de rotund și de logic! Îți dau exemplu! **Sclava iubirii:** scenariul se poate reduce la două propoziții, dar este atît de minunat făcut! La începutul filmului, m-a șocat muzica: era în stil francez. **Umbrelele... Domnișoarele...**, orchestrația era copiată, dar nu în sens peiorativ — ci în sensul aceleiași **tipologii de sound.** Suna superb și nu se putea altceva mai bun. Sau în pădure, discuția actriței cu operatorul, cînd începe furtuna: nu auzi decît vîntul — nici muzică, nici vorbe! Ce senzație extraordinară! După aceea se termină și zgomotul și nu vezi decît frunzele bătute de vînt. În secundele de liniște ai rămas cu sufletul la gură: a fost exact golul acela în bandă în care nu apărea decît un instrument, ca un țiuit. Deci din zgomotul acela puternic, din sută la sută modulație, la un moment dat a intrat cu numai douăzeci la sută modulație și cu o structură foarte simplă: întîi ți-a obișnuit auzul cu soundul, după care te-a lăsat și, în clipa aceea, te-a prins, te-a hipnotizat. Coppola în **Apocalipsul, acum** aproape că nu pune zgomote, în mod paradoxal — fiind un film de război. Este făcut cu muzică electronică (muzică progresivă pe sintetizatoare). Iar în secvența decolării escadrilei de elicoptere, zgomotul elicei este mixat pe ritmul corzilor din aria lui Wagner de pe magnetofonul acelui ofițer dement. Muzică și imagine! Îți pun o întrebare: de ce muzica concretă nu a putut să răzbată? Părerea mea este că într-un mediu ambiant «superconcret» poluat sonor, muzica concretă nu aduce nimic nou și nu poate să reziste.

— Dar «Filiera franceză»?

— Muzica la **Filiera franceză** a făcut-o un mare jazzman, care, din păcate, a murit la 38 de ani: Don Ellis. A fost un mare trompetist. S-a ocupat de folclorul balcanic și indian și s-a lansat cu un celebru disc «Turkish bath» în care explorează ritmurile din zona română, bulgară, sîrbă și influențele turcești. În **Filiera franceză** era o «pînză» — absolut tot timpul — o «pînză» de corzi, de note ținute supermonotone și, pe deasupra, improvizație liberă la trompetă. N-am să uit niciodată urmăririle de mașini: venea mașina în plină forță — «dudulit» — și la un moment dat nu se mai auzea decît «pînza» de corzi (termenul muzical este cluster). Deci, ți-a dat ideea, tema de zgomot — două mașini pe șosea — și apoi fila zgomotul și nu rămînea decît pînza de corzi și, în fundal, trompeta cu surdină.

— Am o adevărată revelație: eu credeam că este o priză directă de New York și întrebarea am pus-o-a propos de muzica concretă. Dar acum înțeleg că sinteza coloanei sonore este o activitate intelectuală, parțial inconștientă probabil.

— El a făcut muzica și la **Locotenentul Bullitt.** Sau filmele lui Steven Spielberg — **Duel pe autostradă, Întîlnire de gradul trei** ale lui George Lucas — **Războiul stelelor...** La ultimele două, muzica a făcut-o John Williams. Tot jazzman.

Theodor Grigoriu:

O arhitectură de evenimente sonore

O colaborare care a dat scenei și ecranului românesc multe momente antologice: Liviu Ciulei cu Theodor Grigoriu

— A fi numai compozitor de muzică de film presupune asumarea riscului de a fi cunoscut într-un cerc foarte restrîns. E și un sacrificiu, nu?

— Eu te rog să încerci să scrii că a face muzică de film nu e atacere. A face muzică adevărată de film înseamnă a te restrînge la foarte puține contacte muzicale. La noi nu se popularizează muzica de film prin disc sau prin radio — încă. Eu cred că a scrie muzică de film este o meserie cu totul aparte. Există niște teorii și niște practicieni care susțin că o muzică de film nu poate să fie valabilă decît în contextul filmului. Eu nu cred așa: o muzică de film ori este **muzică** ori nu este nimic.

— Ați dori să ne vorbiți despre evoluția concepției cu privire la rolul muzicii în film?

— Nu s-a știut la începutul sonorului care va fi ponderea muzicii de film, pentru că era necesară o experiență vizavi de receptor. Așa că am putea evoca «marile exagerări» cu muzică continuă ale lui Max Steiner: le-am revăzut acum un timp la cinematecă și erau îngrozitor de obositoare. Se întîmplă ceva ciudat în receptarea contemporană a acestei concepții: **pauza** devine atît de flagrantă încît ai impresia că s-a produs o defecțiune tehnică în coloana sonoră iar marile accente sînt pentru un spectator de azi foarte tocite. (**Pauza** este în toate artele în desfășurare un lucru necesar, expresiv și nu mai trebuie demonstrat de ce). O altă exagerare — dar în sensul parcimoniei — sînt filmele în care există... un singur tranzistor. Ce să-i faci, așa e în viață, se mai aude ici-colo și muzică.. La mijloc, sînt lucrurile rezonabile, o muzică cu cap și coadă, construită, apărînd în momentele necesare, aducînd o dimensiune, un suflu, un fel de dilatare a recepției prin planul muzical. Istoria muzicii noastre de film este relativ recentă și unul din marii pionieri este Paul Constantinescu (**Delta Dunării, O noapte furtunoasă, Moara cu noroc**), primul mare compozitor român de muzică de film. Evoluția concepției cu privire la rolul muzicii a trebuit să se producă într-un interval de timp relativ mic: de la Paul Constantinescu și pînă la... cine să spun...

— pînă la dumneavoastră.

...pînă la noi, pînă la începutul noii istorii a filmului românesc, au avut loc toate emancipările, în imediata devenire a filmelor. Mai trebuie spus — și nu e numai părerea noastră, locală, regională — că, în general, compozitorii din țările socialiste au scris cea mai bună muzică contemporană de film; îi numesc numai pe Prokofiev, Șostakovici, Haciaturian, Lutoslawski, Scerocki, Paul Constantinescu. Însuși faptul că cinematografia este de stat — comanda este deci de interes național — a determinat luarea în serios a muzicii de film. Nu trebuie înțeleasă unidirecțional această explicație. Muzica de film a fost pentru noi, compozitorii, o școală; a fost un lucru profitabil și pentru muzicieni și pentru cultură. Evident că acest lucru — aria muzicii de film, în sensul ei contemporan — poate fi oricît de mult luată în serios. Îți și aduce multe satisfacții cînd reușești. Ele compensează, prin planul marei circulații și audiențe a filmului, relativa lipsă de notorietate a compozitorului și a muzicii sale. Este normal să consideri că, dacă un film, **Dacii**, a fost văzut de zece milioane de oameni, chiar dacă marea majoritate uită muzica pe care au auzit-o, ea a intrat, de fapt, în afectul lor și ceva se realizează chiar dacă nu poți să măsori ce, cît și cum

— Cum plasați muzica de film în sfera școlii românești de compoziție?

— Dacă la început muzica de film a fost cam ignorată și de compozitori și de public, cu timpul ea a intrat din ce în ce mai mult într-un con de lumină al atenției, socotindu-se că nu e un gen minor ci un gen dificil și cu probleme specifice destul de complexe. Putem spune că, în prezent, prin comparație cu începuturile, muzica de film are audiență și se bucură de interesul spectatorilor, fie că e simfonică, fie că e de jazz, fie că e electronică. Și încă ecoul filmului ar putea fi prelungit prin disc sau programare la radio (discul însă, e cel mai important, din punct de vedere informațional trebuie să ai piesa în mînă, cartea, discul...). La noi, e o mare inerție în această privință: în multe țări seara se desfășoară concertul și a doua zi ai în standuri **discul!**

Muzica de film ar fi fost și mai interesantă dacă s-ar fi urmărit o politică mai lucidă de utilizare a compozitorilor în anumite filme, care să li se potrivească. Dar pentru aceasta ar trebui un «ochi» și o «ureche» care să facă împerecherea dintre compozitori și regizori, deci cineva exigent, obiectiv și cu har, care să cunoască foarte bine, și muzică românească, și cinema. Prin cele mai bune exemple, compozitorul român de muzică de film este în primul rînd **compozitor**, iar muzica de film este întîi și-ntîi **muzică**. Trebuie să explicăm această asertiune: compozitorul tinde către construcții sonore, de aceea el tinde către o artă componistică care este o arhitectură temporală de evenimente sonore. În măsura în care ei nu poate să facă această construcție, prezența lui activă se manifestă în sesizarea artistică și extrem de abilă atît a liniilor de forță, expresive ale filmului, cît și — lucru foarte important — în acțiunea de a stăpîni inefabilul. Inefabilul... cum spun francezii — «acest imponderabil care cîntărește atît de greu». Rafinamentul receptorului contemporan constă în aceea că el detectează inefabilul care detonează uneori în afect mai mult decît efectele subliniate, groase.

— Dumneavoastră urmăriți îndeaproape intențiile regizorului?

— Contactul inițial al compozitorului este cu scenariul. Primul proces de selecție, de decupare a unui

→

univers, se produce la acest nivel. Oricît de paradoxală sau insolită ar fi viziunea unui regizor, ea se află în această zonă sau parcelă categorială (film politic sau de acțiune, film de dragoste sau film de divertisment sau...). De aici începe marea apropiere între compozitor și regizor, marea apropiere prin urmărirea marilor și micilor sale reacții, marilor și micilor sale imbolduri, chiar și a ticurilor sale, mari și mici. Cu cît puterea de adaptare a compozitorului este mai mare, cu atît el nu riscă acel moment penibil în care regizorul rămîne inert ascultîndu-i muzica. Sigur că idealul este ca, la rîndul lui, compozitorul să explodeze ascultîndu-și muzica. Pînă la urmă, totul se transformă într-un fel de convietuire mai mult sau mai puțin fericită, mai mult sau mai puțin îndelungată.

media **Marele blond** cu naiul lui Gheorghe Zamfir. Nu sînt prea convins că lucrurile acestea merg bine împreună, pentru că ele arată cumva unele limite ale recepției, ale receptorului... Dar și ce apropiate pot fi unele teritorii... depărtate ale afectului nostru! Experiențele acestea sînt «rima empirică a afectelor noastre». Noi testăm efectele, muzica testează afectele, amplificînd atmosfera dominantă a filmului. Facem teste — asta e realitatea! Unele se potrivesc, altele nu; din suma cunoștințelor testate empiric se naște o eventuală teoretizare a drumului mai bun către afectul receptorului.

— Dar apropierea... de care vorbeați mai înainte nu este improbabilă ci chiar un dat al naturii umane... Cum devin totuși lucrurile în film?

«Un film văzut de milioane de oameni se insinuează în universul sonor al fiecăruia» zice Theodor Grigoriu, autorul muzicii la *Burebista* (film regizat de Gh. Vitanidis; cu George Constantin și Alexandru Repan)

— Noțiunea — extraestetică, e drept — de curaj are sens pentru un compozitor de muzică de film?

— Doza de curaj a unui compozitor nu ar trebui să depășească doza de curaj a regizorului. Nu dintr-un spirit autonom exagerat ci pentru că el trebuie să-și cunoască și să-și accepte rolul: acela de a adăuga o dimensiune expresivă, de preferat în sensul profunzimii decît în acela al unui limbaj de un novatorism căutat. Cînd are a lucra la «filme-fantezie», «filme-utopie», sau la orice film care permite o marjă groasă de acțiune a invenției muzicale fără a jena miezul filmului, compozitorul poate fi oricît de îndrăzneț. De multe ori am văzut filme cu muzici pe care am putea să le considerăm la rîndul lor paradoxale sau cel puțin ciudate: **Oedip rege** al lui Pier Paolo Pasolini cu bocete aromâne sau un alt gen de film, situat în cealaltă extremă, co-

— Nu e cazul să mai evocăm, prin psihanaliză, apropierea și depărtarea sentimentelor și reacțiilor omenești. Cinematograful, ca și opera și baletul, sînt arte sincretice. Cu alte cuvinte — o curgere simultană de mai multe benzi expresive. Dacă aceste benzi ar putea fi imaginate cu margini impermeabile, am putea opera în fiecare din ele separat. În realitate, ca într-un curent de inducție, benzile acestea se contaminează reciproc de energia sensibilă pe care o poartă. Aceasta este o explicație mai mult sinoptic-grafică pe care chiar unii cineasti o folosesc ca să facă analize de flux global al unui film.

— «Marile transformări în muzică s-au produs aproape întotdeauna prin presiunea unor elemente extramuzicale: la Wagner elemente mitico-literare, la fel la Schoenberg...» (după Vittorio Gelmetti). Inserez acest citat dintr-un foarte bun articol despre muzica de film pentru a vă întreba dacă filmul exercită o asemenea «presiune» asupra muzicii?

— Epoca contemporană, considerată în general ca o epocă a audiovizualului, va lămuri într-o zi unde se termină audio și unde începe video. Sau faptul că ele se continuă sau se suprapun. Elementul video, care aduce un mare cîștig de cauză ochiului, cel mai ager și cel mai solicitat dintre organele de simț, lărgește și partea imaginativă a muzicii. Întîlnim de aceea în muzica contemporană multe translări de concepte din arta plastică și, evident, din fluxul imagistic cinematografic. În acest sens, putem spune că cinematograful exercită, fără îndoială, o influență asupra muzicii: un simț mai acut al timpului muzical, o strategie a luminii și a umbrelor, chiar ideile de secvență și secvențare, atît de întrebuințate azi în muzică, am impresia că vin din cinematografie, ca și ideea de racord ș.a.m.d. Ca muzician, trebuie însă să atrag atenția că, în timp ce muzica este o artă milenară, care-și demonstrează vitalitatea și prin această putere de absorbție fără a-și pierde marea ei forță structurală, cinematograful este o artă tînără care încă se caută pe sine.

— Dar, o lună după premierea filmului lui Visconti «Moartea la Veneția», Gustav Mahler s-a situat în fruntea listei de desfacere a muzicii simfonice. «Anonimul venețian» a «lansat» pe Tomaso Albinoni și Benedetto Marcello, în tot locul unde a rulat. Recviemul lui Verdi s-a vîndut foarte bine (și la noi) după programarea la televiziune a serialului «Familia Palisser». Ce spuneți de aceasta?

— Poate că deslușim aici de ce regizorii vor un leit-motiv al filmului lor care să rămînă în conștiința publicului ca un fel de emblemă a acestuia. Prezumțioasă dorință! La limită vom avea un **Love story**, sau un **Doctor Jivago**, sau **Un bărbat și o femeie**, sau tema lui Nascimbene din **Vikingii** (pe care au cîntat-o toți copiii din România). A apropia însă de zestrea ta sufletească un Recviem de Verdi, un Adagetto de Mahler, un concert de Albinoni, consider că este o mare victorie, a unui spirit elevat muzical, prin intermediul cinematografului. Nu am vrea să atragem toate mingiile în terenul muzicii, considerînd că cinematograful are farmecele și publicul lui. Plutește în aer însă, în acest moment al discuției noastre, ideea de efemer... Și aș dori ca să putem viziona cu același entuziasm un film de acum 50 de ani, precum ascultăm o simfonie de Schubert.

Ancheta «Ce vă spune muzica de film?» este realizată de
Mariana IOAN

Bucuroși de oaspeți

Un mare pictor în rolul unui mare arhitect (*Ioanide* cu Ion Pacea, Gheorghe Dinică și Constantin Codrescu)

Pentru prestigiul cinematografului... ei se lasă filmați

Cinema

Privind uneori peste filmele lumii, este greu să nu te întrebi: «ce este pînă la urmă cinematograful, o grădină primitoare sau o țară a nimănui?» Atitea forțe ale «artelor surori», cum se spune, adunate pentru a naște o fărîmă de frumusețe și adevăr autonome dar și atîtea priviri superficiale ori magnanim îngăduitoare din partea celor care presupun că filmul suferă de o debilitate amelior abilă doar prin intervenții dinafara lui, ca și cum existența unei arte, fie ea și a artei celei mai tinere, ar fi o chestiune a stabilirii de ordine. Cinematograful poartă cu sine atîta demnitate sau atîta umilință cîtă îi acordăm, iar istoria sa rămîne și o istorie a relațiilor cu cei care îl iubesc, cu cei care cred că îl iubesc ori doar se prefac.

Idealizarea raporturilor filmului cu lumea altor arte este prost conducătoare de nuanțe, micșorează distanța de la fascinație la moft, umbrește mobilurile și ale unuia și ale altuia: or, este o cale de la cer la pămînt între prețuirea lui Malraux față de o artă pe care a încercat să o înțeleagă cu aparatul în mînă (vezi **Speranța**) și asertorismul născut din agresivitatea ignoranței unui poet care, neauzind de frații Taviani sau de Ermano Olmi, consideră că acestia nici nu există. Din interiorul acestei demnități în afara căreia nu înțeleg filmul adevărat, îmi place să văd în interesul unor persoane de bună credință intelectuală, în acceptarea unor personalități din afara lumii cinematografului de a-și împrumuta chiar propriul chip, de «a juca în film», o curiozitate de natură superioară față de misterul unei arte incitante fie și numai prin puțina liniște pe care o dobîndește după atîta «zgomot și furie». La urma urmei ce poate determina teotericieni ca Antonin Artaud, Roland Barthes, Brice Parrain, Marshal McLuhan, un pictor ca Ion Pacea sau un scriitor ca Truman Capote să părăsească tihna cabinetului de lucru, a atelierului, pentru a fi, o clipă actori, în **Ioana d'Arc, Surorile Brontë, O femeie este o femeie, Annie Hall, Bietul Ioanide, Cinci detectivi la miezul nopții?** Este de la sine înțeles că experiența nici unui film și a nici unui platou din lume nu ar mai fi putut adăuga ceva semioticii lui Barthes, seducătoarelor și atît de îmbrățișatelor sale teorii despre mit ca «furt de limbaj», ca «limbaj care nu vrea să moară, spre deosebire de moartea consimțită a limbajului matematic»; nici un film nu ar putea modifica nelinistea mării din tablourile lui Pacea ori convingerea lui Capote că «toată viața puteam să iau un pumn de cuvinte și să le arunc în aer, iar ele aveau să cadă exact așa cum trebuie». Dincolo de vorbe și culori, de semiotică, filozofie și sociologie, văd dragostea (fie ea și ironică, precum la Marshal McLuhan în **Annie Hall,** filmul lui Woody Allen) pentru acel cinematograf văzut, de la Godard-citire, drept «parte de vis și de cultură, apanajul și speranța oamenilor liberi». Și, pentru că oameni sîntem, descinderea unor asemenea personalități într-un univers care, printre altele, rămîne și acela al măruntelor și, în fond, fireștilor curiozități (intelectuali-neintelectuali, la un moment dat în **Un film cu o fată fermecătoare** sau **Tată de duminică** toți am zis: «Uite-l pe Suchianu, pe Vulpescu, pe Mazilu»!) are și o anumită relevanță sentimentală, în care intră și măgulire, dar și conștiința unui privilegiu pe care numai filmul îl poate oferi: te uiți, pe ecran, în ochii filozofului, ai pictorului, ai scriitorului, și le uiți statutul real, nu de tot, ci doar atît cît să poți lega, în deplină libertate a simplității, acea întrebare imposibilă: «ce ar salva acești oameni dintr-un incendiu: un Rembrandt sau o pisică?»

Între prețuirea pe care o acord cărții lui Antonin Artaud «Le théâtre et son double», jocului său în **Ioana d'Arc,** pe de o parte și o întrebare ca aceea de mai sus, nu văd o incompatibilitate de clasă, ci doar un alt chip de a ne mărturisi o dragoste nu lipsită de orgoliu.

Magda MIHĂILESCU

Cînd Colombo «*împușcă*» **doi iepuri dintr-un foc: mult căutatul asasin și un scriitor celebru: Truman Capote, în** *Cinci detectivi la miezul nopții*

Viața intimă și publică a peliculei

Cinema **Într-un almanah dedicat raporturilor filmului cu celelalte arte, n-am putea neglija tocmai filmul. Și anume, filmul în forma lui concretă, peliculele fără de care a zecea muză n-ar avea cum să-și manifeste grațiile.**

Casa peliculelor imprimate este Arhiva, este Cinemateca. O dublă instituție, dedicată celor două zone de existență a benzilor de celuloid: existența lor de interior, intimă și existența lor publică cea mai reprezentativă.

Cum ar putea atunci să ne scape împrejurarea că 1982 marchează o dublă aniversare rotundă: 25 de ani de la crearea Arhivei naționale de filme și 20 de ani de funcționare a Cinematecii române?

Este prilejul cu care ne-am adresat directorului A.N.F. și al Cinematecii, tovarășul Marin Piriianu.

— Stimate tovarășe director, vă propunem să începem acest dialog jubiliar cu începutul.

Lupta cu timpul

Marin Piriianu: Acum 25 de ani, cînd a fost creată această instituție, cinematografia noastră producea numai cîteva filme anual și întregul cadru al activităților culturale era mult mai restrîns. Ca atare, scopul inițial al Arhivei naționale de filme a fost acela de a constitui depozitul legal al patrimoniului cinematografic național și al fondului de filme străine de care dispuneam. Sigur, chiar simpla păstrare a peliculelor nu e deloc lipsită de importanță. Filmul fiind un produs chimic, conservarea lui presupune condiții severe de microclimat, de temperatură și umiditate, o complicată operație de control și aerare periodică, în funcție de natura produsului — negativ, pozitiv, alb-negru, color — presupune restaurarea peliculelor și îndeosebi stoparea degradării filmelor color, care e deosebit de dificilă. E o gravă problemă existențială, care preocupă lumea cinematografică, pentru că filmele color își pierd cu timpul factura inițială, căpătînd tot felul de dominante, mai ales roz, care distrug calitățile plastice ale originalului. Asta înseamnă, practic, pierderea unei întregi categorii de opere ale artei cinematografice, de cînd aproape întreaga producție mondială e color și de cînd culoarea a căpătat o funcționalitate artistică excepțională. Salvgardarea acestor opere, un imperativ dramatic pentru arta ecranului, ne preocupă intens și

• Arhiva nu e un depozit e un Institut de cercetare

• Cinemateca română: mai multe filme într-un an decît în toate cinematografele la un loc

• 90 de milioane de metri de peliculă de la arhivă — de trei ori de la Pămînt la Lună

• S.O.S. Colorul! Inamicul numărul 1: rozul

DINA COCEA, *fermecătoarea* protagonistă a filmului „O noapte de pomină", cu Timică, C. Antonin, Maria Wauvrina, G. Carussy. În fotografiile de pe copertă: G. Timică, Grigoraș Dinicu (care cîntă în film împreună cu orchestra sa) și cei doi protagoniști. „O noapte de pomină" ține acum afișul cinematografului Aro. *Prod.* Ciro-film.

Două capete de afiș, Gheorghe Timică și Grigoraș Dinicu lansaseră o tînără stea la vremea aceea: pe Dina Cocea

noi sîntem angajați activ în cercetările și eforturile care se fac, pretutindeni, pentru rezolvarea acestei probleme. Sînt în discuție, în stadiu de experiment, dar și de aplicare practică, mai multe soluții, cum ar fi separarea culorilor primare pe pelicule diferite și păstrarea lor izolată, în condiții speciale, «înghețate» la minus 5, minus 7 grade, cu o umiditate de 30%. Vreau să precizez că e vorba de salvgardarea valorilor artistice, dar și de păstrarea peliculelor-document, a filmelor-letopiseț, a căror importanță istorică nu mai trebuie demonstrată.

— Care sînt, pentru început, rezultatele obținute în acest sector tehnic, de-a lungul unui sfert de veac?

A fost odată un fort

— Primul nostru sediu l-a constituit vechiul fort Jilava, care era într-adevăr foarte jilav, în subsolul unui fragment din inelul de fortificații militare construite în secolul trecut în jurul capitalei și destinat pe vremuri bateriilor 13 și 14, cu o umiditate subterană excesivă, apa ridicîndu-se primăvara și toamna în depozite, uneori jumătate de metru. La cîțiva ani de la înființarea arhivei, a început construirea unor filmoteci propriu-zise, cu o capacitate de 45—50 de mii de bobine fiecare, iar acum șase ani s-a terminat construirea unei clădiri noi, cu patru nivele, o filmotecă modernă, cu datele ei pozitive și negative, în sensul că ea asigură condițiile reglementare de temperatură și umiditate, dar proporțiile mari ale sălilor creează dificultăți în momentul scoaterii filmelor din depozit pentru diferiți beneficiari.

— Pentru că ați vorbit despre lupta cu apa, aș vrea să vă întreb și de foc: ce înseamnă pentru dumneavoastră «inflamabil» și «neinflamabil»?

— Este un alt aspect dramatic al existenței noastre. În primele decenii ale cinematografului, peliculele erau fabricate dintr-un celuloid nitrat, flamabil și explozibil. În istoria cinematografului românesc, în anii '50, am avut și episodul unei catastrofe, cînd au fost distruse prin autoaprindere zeci de mii de cutii. Astfel de accidente se mai produc, din păcate, și astăzi, cum s-a întîmplat recent la o arhivă din S.U.A. Pe vremea aceea, neexistînd arhiva, fondul de filme nu era înregistrat decît aproximativ și nu știm exact ce-am pierdut. Asta a și

O inițiativă a Arhivei demnă de aplauze: relansarea la Cinematecă în «a doua premieră» a filmelor românești de acum 20 de ani în prezența realizatorilor. (Aici echipa *Telegramelor* după Caragiale: Jean Georgescu, Sanda Țăranu, Ileana Iordache, Cella Dima și Ion Cosma — prezentată de Marin Pîrîianu)

Un abur de poezie şi mister al epocii se mai resimte în acest cadru al *Haiducilor* de altădată, în versiunea lui Horia Igiroşianu (cu Iva Dugan şi Cr. Antoniu)

urgentat înfiinţarea A.N.F.-ului. Problema securităţii antiinflamatorii este însă permanentă, deşi pelicula produsă astăzi este mai puţin inflamabilă decît hîrtia. În ceea ce ne priveşte, sîntem printre puţinele arhive din lume care au reuşit să încheie trecerea filmului inflamabil pe peliculă non-flam. Dar, în calitate de colecţionari, păstrăm, asigurăm şi reîntinerim de asemenea fondul flamabil, pentru că el reprezintă, în multe cazuri, originalele. Ceea ce ne obligă la adoptarea unor sisteme severe de izolare şi asigurare, inclusiv prin tragerea mai multor copii păstrate separat.

— În cadrul arhivei — impropriu termen — se desfăşoară şi o activitate productivă.

— Avem o serie de laboratoare care asigură tratarea periodică a peliculelor, refixarea culorilor cu produse chimice speciale, curăţirea petelor de ulei provenite de la aparatele de proiecţie, a petelor de mînă ş.a.m.d. Dispunem, de asemenea, de aparate speciale, cu ultrasunete şi alte mijloace, care repară peliculele zgîriate, prin gonflare şi refac perforaţiile rupte.

De trei ori de la Pămînt la Lună

— Cît e de mare colecţia noastră?

— Cifric, dispunem de peste un sfert de milion de bobine, dar numărul lor este în continuă creştere. Estimativ, ca o curiozitate, păstrăm şi îngrijim vreo 90 de milioane de metri de peliculă, putînd s-o întindem de trei ori de la Pămînt la Lună.

— Dar calitativ, raportîndu-ne la valorile planetei noastre cinematografice?

— Sînt reprezentate, în colecţiile noastre, aproape toate ţările producătoare, începînd desigur cu marile şcoli de artă care au lansat această invenţie, din Franţa, Anglia, Statele Unite, Uniunea Sovietică, Italia, dar şi şcolile relativ tinere, din China, Japonia, India, pînă la recentele documentare de război angoleze sau revelaţiile de ultimă oră elveţiene ori australiene.

— Pe ce căi urmăriţi îmbogăţirea colecţiilor?

— În primul rînd, din sursa producţiei naţionale curente, apoi prin schimburi cu alte arhive, prin depozitarea filmelor care rulează în reţea, precum şi prin achiziţii de la alte instituţii şi de la particulari. Ne interesează toate categoriile de peliculă, pentru că cinematograful a intrat în viaţa societăţii contemporane şi ca un instrument de studiu şi de producţie, de la activitatea de laborator şi pînă la aparatele de filmat plasate pe sateliţii artificiali ai Pămîntului şi pe navele cosmice, fiindcă nu trebuie să uităm că în zilele noastre nu mai există scufundător care cercetează adîncurile oceanelor fără să aibă cu el camera de luat vederi.

— În această abundenţă de pelicule, ce înseamnă, stimate tovarăşe director Marin Pîrîianu, activitatea de catalogare şi codificare a filmelor?

Marin Pîrîianu: Ea trebuie să aibă în vedere întreaga varietate a colecţiilor, toate genurile şi categoriile, fără a neglija, de pildă, filmul publicitar şi utilitar, filmul de protecţie a muncii, filmul de instrucţie medicală ş.a.m.d. Avem un serviciu special în cadrul Arhivei care se ocupă de catalogare, o activitate în acelaşi timp de cercetare şi de evidenţă. Cantitatea de informaţie e imensă şi de aceea trebuie avută în vedere perspectiva computerizării. E o activitate mobilă şi diversă, care nu poate fi satisfăcută doar prin statul la masa de montaj sau la vizionări, deşi aceasta este esenţial pentru studiul amănunţit al filmelor. Mă refer la ampla operaţie de documentare, pentru descoperirea filiaţiilor fiecărui fragment de peliculă şi pentru identificarea tuturor personalităţilor istorice din cel mai modest subiect de jurnal. Mă refer, de asemenea, nu doar la materialele pe suport de peliculă, ci şi la cele pe suport-hîrtie: scenariile, schiţele de decoruri şi costume, fotografiile de lucru şi publicitare, afişele, extrasele de presă şi tot ce poate să ne edifice asupra producţiei, creaţiei, difuzării, criticii şi educaţiei cinematografice. În cadrul aceluiaşi serviciu, avem o bibliotecă destul de bine dotată, deşi îmbogăţirea ei ne preocupă în continuare, în special prin schimburi.

Atenţie, cineaşti şi cinefili!

— Editaţi dumneavoastră însivă unele publicaţii.

— Editîm un «Caiet de documentare cinematografică», o adevărată revistă de teorie cinematografică, cu circuit deocamdată închis, deşi ea ar putea interesa cercuri mai largi de cinefili. De asemenea, editîm «Anuarul cinematografic» care consemnează toate evenimentele specifice ale fiecărui an, şi sîntem, totodată, editorii unei publicaţii in-

Pe vremea aceea cow-boy-ul John Wayne era căpitan pe un «vas» de mare succes: *Seceră vîntul sălbatic* de Cecil B. de Mille (cu Ray Milland, Paulette Godard şi Lyonel Overman.)

ternaționale bilingve — Bibliographie internationale du cinéma — Cinema International Bibliography — pe baza unor informații pe care le primim din peste 45 de țări.

— Care este frecvența cineaștilor profesioniști la sediile dumneavoastră?

— Din păcate, ritmul vieții curente și poate și titulatura restrictivă de Arhivă, asociată de unii cu imaginea unor depozite, în care niște arhivari cu ochelari supraveghează hîrtoage care nu mai sînt necesare nimănui, fac ca frecvența să nu fie cea așteptată. În unele țări, a început să se opteze, dealtfel, pentru denumirea mai proprie și mai atrăgătoare de Institut.

Un cinematograf cît toate celelalte la un loc

Și încă n-am spus nimic despre cea mai importantă dintre activitățile noastre, Cinemateca. Fiecare arhivă de film, potrivit normelor internaționale, are dreptul la o sală proprie pentru proiecții publice, pe bază de abonamente, putînd prezenta de cîteva ori pe an toate filmele pe care le are în colecție. Activitatea de cinematecă a început la noi în 1962. Primul ciclu a fost dedicat producțiilor lui Ion Popescu Gopo, apoi programele s-au îmbogățit tot mai mult și de la 30 de filme pe an am ajuns la 500—600, cifra tuturor lung-metrajelor prezentate, multe în repetate rînduri, în acești 20 de ani, fiind de 3 207. Am programat de asemenea peste 4 000 de scurt-metraje. La început se proiectau 8 filme pe lună, în timp ce în ultima stagiune am atins cifra de 48 filme lunar. Din punctul de vedere al numărului de titluri, fără a mai vorbi de calitatea filmelor de cinematecă, este mai mult decît numărul premierelor și al filmelor aflate, într-un an, în circulație în întreaga rețea cinematografică.

— Nu e prea mică sala dumneavoastră de proiecție, față de anvergura acestei activități culturale și față de amploarea interesului public?

— Sala ar putea fi mai mare și mai confortabilă, dar baremurile internaționale ale activității de Cinematecă ne împiedică să depășim o anumită cifră de abonați, de cîteva mii, pe care-i avem în prezent. Încercăm totuși să răspundem și prin manifestări exterioare sălii noastre, setei de cultură despre care vorbiți.

Cinemateca glob-trotter

— Colaborarea internațională este, la rîndul ei, un capitol important în activitatea Arhivei și Cinematecii.

— De peste 20 de ani, sîntem membri ai Federației Internaționale a arhivelor de film — FIAF, un organism care reunește arhivele din aproape 60 de țări, adică din toate țările producătoare, în număr din ce în ce mai mare, fiindcă federația și noi înșine sprijinim activ crearea de noi arhive și de noi cinematografii, în țările în curs de dezvoltare. În acest context, al UNESCO-ului și FIAF-ului, avem o contribuție asiduă, care începe cu schimbul de filme și de publicații și continuă cu participarea noastră în multe comisii de lucru permanente. Avem legături excelente de colaborare cu arhivele din toate țările socialiste și din celelalte țări de pe toate continentele. Nouă ne revine sarcina organizării unor retrospective ale filmului românesc în străinătate. La Cinemateca franceză din Paris, am susținut o adevărată micro-istorie a cinematografiei românești, care a început cu primul lung-metraj realizat la noi, **Independența României** de Grigore Brezeanu din 1912. O retrospectivă care s-a bucurat de mult succes și a fost reținută trei luni de zile, pentru un turneu în diferite alte localități din Franța. În 1981, succesul s-a reeditat în Canada, în Bulgaria, în Uniunea Sovietică, iar în anii precedenți am fost prezenți cu «săptămîni» sau retrospective în celelalte țări socialiste, în țările nordice, în Olanda, în America Latină. Proiecțiile au loc în cadrul Cinematecilor respective, dar cînd e vorba de înțelegeri bilaterale la nivelul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, al Ministerului Afacerilor Externe sau în cadrul unor acțiuni speciale ale centralei România-film, manifestările sînt extinse și în alte săli. E vorba adesea de țări în care nici nu s-a auzit pînă acum că există o producție cinematografică dezvoltată în România sau de țări în care noi n-am reușit încă să pătrundem în circuitul comercial al cinematografului.

— Ce aveți în vedere pentru viitorii 25 de ani?

Marin Pîrîianu: După părerea mea, primul imperativ este, în continuare, acela al intensificării achizițiilor și schimburilor pentru îmbogățirea colecțiilor, precum și asigurarea unei conservări optime a tuturor categoriilor de pelicule. Sigur, ne dorim și o altă sală pentru Cinematecă, mai mare, modernă, poate chiar mai multe săli, sub forma unui complex cultural cinematografic, un sediu propriu-zis al Cinematecii române, cu săli nu numai de proiecție, dar și de studiu, cu săli de expoziție, cu un muzeu al cinematografiei, care să pună la dispoziția publicului larg instrumentele de cunoaștere ale istoriei cinematografului românesc și străin. Dar, mai presus de orice, ne propunem să fim mai folositori producției naționale de filme, cercetării științifice și publicului cinefil, într-un cuvînt culturii noastre socialiste.

— Vă mulțumim și vă urăm succes și «La mulți ani!»

Valerian SAVA

Una din premierele de mare interes ale Cinematecii: *Marilyn* **(aici un cadru din ultimul film al actriței rămas neterminat,** *Ceva trebuie dat*, **în regia lui George Cukor)**

Și un memento sentimental oferit abonaților Cinematecii în acest an: *Marile manevre* **de René Clair cu Michèle Morgan și Gérard Philipe**

Un băiat iubea o fată sau povestea unui film la masa de montaj

Cinema

Orice om care a fost la cinematograf sau a privit la televizor, știe cu siguranță ce face actorul într-un film, majoritatea spectatorilor știu sau cred că știu ce înseamnă scenariu sau regie, imagine, scenografie și costume ori sunet. (De cînd a rulat filmul **Un bărbat și o femeie,** a început să se știe ce face și secretara de platou). Filmarea descrisă și redescrisă în filme, romane, sute de reportaje scrise sau filmate a devenit și ea un mecanism cunoscut.

Foarte puțini spectatori de film — cîți? — știu însă ce se face la montaj — această miraculoasă activitate post-filmare, acest moment specific cinematografic fascinant și irepetabil.

Montajul de film a fost definit în felurite moduri, dar nu am citit o definiție care să cuprindă fondul activității acestui domeniu de activitate cinematografică.

«Inimă a filmului» îi spunea un cineast, «arhitectura filmului» sugera un altul, «activitatea specifică cinematografică» se notează într-un articol, «nu specifică, ci împrumutată din alte arte» demonstrează un altul.

Definiții, comparații, surse, istorii, s-au scris cărți, articole, s-au luat interviuri, dar nu s-a găsit propoziționea sau fraza care să cuprindă totul. Așteptăm de la teoreticieni...

«O bătaie de inimă» cum îi zicea Godard, montajul este, mai ales, o mare bătaie de cap

Ce este limpede pentru mine este că în momentul în care cineva mă întreba cu ani în urmă cu ce ne ocupăm noi, monteurii de film, sau mai concret, ce facem noi acolo, la montaj, eu începeam să înșir cuvinte gen «construcția filmului», «fluență și fluiditate», «ritm», «timp și spațiu», și vedeam că nu reușesc deloc să captez interesul interlocutorului. Foloseam cuvinte care nu traduceau exact, nu precizau concret ceea ce-l interesa pe el.

E complicat și totuși...

Dacă acum mă întreabă cineva ce fac la montaj îi răspund: «E foarte complicat de explicat», și gata. Pare o fugă, o lașitate, dar acesta este adevărul adevărat. Foarte complicat de explicat. Cere timp, cere răbdare. Dacă insistă, fac un desen. Acesta este desenul. Și spun: Avem o secvență X pentru care se filmează 9 cadre cu două duble, pentru fiecare cadru — deci avem 18 porțiuni de peliculă (de la plan general pînă la primplan) din care trebuie să alegem acele porțiuni care ni se par a fi cele mai potrivite și din a căror înșiruire să se construiască secvența X. Aceasta este construcția secvenței. La fiecare legătură trebuie să asigurăm racordul, să se lege un cadru de altul în așa fel încît spectatorul să nu simtă ruptura, filmul să fie fluent și fluid. Cam asta e în mare montajul unei secvențe. Dar în mic? Dar un film în întregime, înșiruire de secvență după secvență... ritmul secvenței, ritmul filmului?

Ar fi mai simplu dacă am discuta pe viu. Să ne imaginăm o secvență: «El și Ea».

El, tînăr. Ea, tînără. Rămîn singuri pentru o clipă, undeva, pe malul mării. Se cunosc de ieri. El se uită la ea, ea se uită la el, el se uită la ea și spune: «te iubesc». Așa suna scenariul, așa a fost filmat, așa a fost montat. Acest moment declanșa povestea filmului, povestea iubirii între el și ea, cînd părinții fetei nu sînt de acord...

Nu merge. E ceva fals și forțat. Viteza în care ei se privesc, repeziciunea cu care el spune aceste cuvinte care pot fi primele și ultimele, dau momentului o notă de ridicol.

Refacem jocurile. Toate dublele și resturile la loc. Construim altfel: — un lung schimb de priviri între cei doi: el o privește lung, ea răspunde privirii cu o privire lungă — el continuînd să o privească. Profităm de faptul că finalul uneia din dublele cu prim planul fetei nu a fost oprit de cameraman odată cu stopul regizorului și actrița a coborît privirea auzind că nu mai e filmată, expresia ochilor s-a schimbat, actrița a ieșit din momentul de concentrare specific filmării și s-a relaxat. Folosim acest final de dublă, ca final al momentului — coborîrea ochilor după privirea insistentă a băiatului pare o încuviințare, o cedare, iar relaxarea actriței pe final dă o senzație de stare de bine. Replica o scoatem complet. Nu se spun vorbe. Se lasă ochii să vorbească. Dacă muzica va fi bine montată pe acest moment, ponderea lui în film va fi cea corectă. Și așa rămîne...

Acest tip de schimb de priviri între cei doi este reluat de cîteva ori de-a lungul filmului. Cei doi nu au nevoie de multe vorbe. Între ei s-a realizat o relație din ochi pe care spectatorul o cunoaște din momentul declanșării iubirii lor, moment descris mai sus. Nu l-a gîndit scenaristul. Nu a fost prevăzut la filmare. Formula s-a găsit la montaj.

Această formulă se încarcă cu o valoare narativă. Succesiunea de planuri cu schimbul de priviri povestește reacția celor doi în diverse momente ale filmului, povestește raportul dintre ei în fiecare moment.

Alt moment. Secvența discuției dintre părinții fetei și cei doi tineri. Se filmează întreaga discuție cu cei patru la masă cu aparatul îndepărtat — cadru fix — două duble cu două obiective — unul mai aproplat, altul mai îndepărtat. Se filmează tatăl care are un lung monolog —

Secvența X pentru care se filmează 9 cadre cu două duble... *(Cine mă strigă?* **montat de Iulia Vincenz)**

prim planul se reduce la stirsitul monologului, mai precis a doua jumătate — două duble. Textul pe prima dublă este întrerupt din cauza unui incident la filmare, cu două cuvinte înainte de sfîrșitul replicii (cuvinte neesențiale pentru înțelegerea poveștii). Actorul enervat de întrerupere și dezorientat rămîne într-o poziție înțepenită cu privirea fixată în gol, undeva în decor unde ar fi să fie soția lui. Cameramanul nu oprește aparatul,intuind că aceasincadratura care să sugereze acest lucru, pentru a puncta și prin imagine starea momentului. Această variantă convine și pentru plasarea acțiunii — ea descrie mai mult din sufrageria apartamentului. Spectatorul este interesat de ceea ce comunică cadrul, el este informat despre participanții la discuție — cîți sînt, cine sînt, cum sînt așezați la masă, cum sînt îmbrăcați, cum e mobilată casa, ce e pe masă — s-a mîncat, deci, sînt resturi de mîncare jignitor rostit de tatăl fetei? Pe băiat, de bună seamă! Deci vom începe suita de primplanuri cu cel al băiatului. Dacă vom adopta această soluție, făcînd o legătură directă între planul general cu prim-planul băiatului în momentul cînd primul cuvînt jignitor a fost rostit, vom obliga personajul lovit de cuvînt la o atitudine, la o reacție: se ridică, pleacă. Dar așa ceva nu a fost prevăzut în scenariu și n-a fost filmat. În cazul în care montăm așa, folo-

El se uită la ea, ea se uită la el, dar e prea devreme să-și spună «te iubesc» (are grijă de ei monteurul).
(Ediție specială **cu Ștefan Iordache și Ioana Crăciunescu)**

tă privire s-ar putea folosi la montaj. Dubla, cu toate că este întreruptă, va fi dată la copiat pentru a se putea folosi varianta oferită de întreruperea textului și privirea pe final a actorului. Dacă această variantă apărută incidental nu va fi folosită,va fi nevoie de o dublă filmată conform decupajului — aceasta este dubla a doua care se copiază și ea.

În sfîrșit, se filmează reacții de ascultare în prim-plan a celor doi tineri și a mamei cu schimbări de direcție a privirii și așteptări lungi între aceste schimbări de direcție.

Material e destul și permite adoptarea unui mare număr de variante la montaj. Monologul tatălui e jignitor pentru tînărul îndrăgostit; sînt folosite cuvinte «neacademice» etc.

Începem construcția momentului. Pentru început ne oprim la prima parte a secvenței: cadrul cu cei patru la masă. Avem deci două variante — o dublă mai lungă și una mai strînsă. Pe care o vom folosi? Discuția la început este neutră, deci noi va trebui să alegem acea sau numai o cafea, detalii, detalii, detalii...

Să nu uităm surpriza

Toate acestea sînt percepute și interpretate de spectator în paralel cu începutul discuției surprinsă de această secvență. Începe monologul tatălui. Spectatorul nu mai este interesat de ceea ce conține cadrul. A citit toate detaliile care-l interesau. Monologul crește ca intensitate. Primul cuvînt jignitor este rostit. Trebuie să trecem la altceva. Vom întrerupe planul general pentru a trece pe prim planurile celor ce ascultă. Cum arată tatăl în timp ce rostește aceste cuvinte nu este de prim interes. El comunică destul prin vorbele sale. Vom trece așadar dialogul pe ceilalți participanți la discuție, adică vom auzi cuvintele tatălui pe prim-planurile mamei și ale tinerilor.

Care va fi întîiul prim-plan? Al mamei, al fetei, al băiatului? Pe cine izbește cel mai mult acest cuvînt jignitor rostit de tatăl fetei? Pe băiat, de bună seamă! Deci vom începe suita de primplanuri cu cel al băiatului. Dacă vom adopta această soluție, făcînd o legătură directă între planul general cu prim-planul băiatului în momentul cînd primul cuvînt jignitor a fost rostit, vom obliga personajul lovit de cuvînt la o atitudine, la o reacție: se ridică, pleacă. Dar așa ceva nu a fost prevăzut în scenariu și n-a fost filmat. În cazul în care montăm așa, folosind doar materialul filmat — fără vreo reacție a băiatului, expunem personajul la a fi clasat de către spectator drept laș — ceea ce nu este în intenția noastră. În plus, considerăm că în acest moment nu este important raportul între tată și tînăr. Cuvintele jignitoare din planul cu cei patru la masă odată rostite, persoana cea mai șocată este fata. Surpriza cea mare o are ea cînd își aude tatăl rostind un asemenea cuvînt. Acest fapt noi îl putem sugera și sublinia legînd primplanul fetei după planul general, imediat ce primul cuvînt jignitor a fost rostit. Trecem deci replica tatălui pe primplanul fetei, alegînd ca punct de început acea porțiune din cadrul filmat cu fata, unde privirea este îndreptată spre tatăl ei. Replica tatălui continuă pe portretul fetei. Banda de magnetofon pe care este înregistrată, curge. Un al doilea cuvînt jignitor izbește de data aceasta pe planul cu fata privindu-și tatăl. Acum e momentul să se schimbe

imaginea. Dacă la primul cuvînt jignitor am trecut de pe planul general pe prim-planul fetei, acum ce mai avem de făcut? Sîntem pe privire fixă: fata spre tatăl ei. E timpul să sugerăm că fata, odată ieșită din șocul ce l-a avut, auzindu-l pe tatăl ei înșiruind cuvinte jignitoare, se gîndește la tînărul ei prieten. Trecerea la prim-planul băiatului nu este suficientă. Dacă trecem la băiat privind spre fată, pierdem raportul cu tata, dacă trecem la băiat privind spre tată, nu subliniem relația fată-băiat. Deci trebuie să lăsăm prim planul fetei pînă întoarce capul la băiat. Pe noi ne interesează în special raportul dintre cei doi. Filmul este povestea lor. Deci ce vom face cînd este rostit al doilea cuvînt jignitor la adresa băiatului? Cum arătăm noi spectatorului că acesta este momentul în care fata simte nevoia să comunice cu băiatul, să-i vadă ochii. Cînd cuvîntul izbește, fata trebuie să întoarcă privirea spre el. Dar imaginea nu este așa. Din momentul în care cuvîntul este rostit, trec șapte secunde pînă cînd fata întoarce capul. Mult prea tîrziu. Reacția fetei pare lălăită și neimportantă. Ce avem de făcut? Aici imaginea ne oferă o soluție simplă — scurtăm începutul imaginii — privire fixă a fetei spre tatăl ei — cu șapte secunde — întoarcerea de cap va veni acum exact unde am vrut, imediat după ce cuvîntul a fost rostit. Pînă aici e bine.

Ce urmează? Cu siguranță prim planul băiatului. Lipim în continuare întreg cadrul cu băiatul. Vrem să-l revedem acum, din nou, pentru a alege porțiunea cea mai bună. Să începem cu privirea băiatului spre fată? Avem. Să începem cu privirea băiatului spre tată? Avem. Să începem cu privire în jos și apoi spre fată? Avem. Prima variantă ar fi posibilă, dar dacă o alegem înseamnă că băiatul se leagă ca de paiul salvator de fată. O așteaptă. Nu e bine. La a doua variantă renunțăm imediat. Ar fi o repetare identică a planului cu fata din față — privire tată — întoarcere de privire. E monoton. Alegem a treia variantă. Băiatul copleșit de cele ce i se spun, nu vrea să riposteze. Se reține. Privește în jos lung — ridică capul. A simțit privirea fetei. O privește la rîndul său. Tăiem și trecem din nou pe planul cu fata cu privirea spre băiat. Nu mai e nevoie să lăsăm lung — doar patru-cinci secunde și ajunge — spectatorul înțelege, jocul este reluat. Tăiem și trecem din nou pe băiat. Nu e bine, devine plicticos, trebuie să trecem la altceva.

Ce zice mama?

Acest altceva va fi prim-planul mamei. Rămăsesem deci pe prim planul fetei spre băiat. Trecem pe prim planul mamei care urmărește privirea fetei, deci începem cu o întoarcere de cap de la fată spre băiat. Cuvintele tatălui curg jignitoare. Mama întoarce capul din nou spre fată și apoi spre soțul ei. Trecem pe prim-planul tatălui care rostește cuvinte din ce în ce mai fără rost. Vom folosi prima dublă, dubla întreruptă înainte de sfîrșitul textului. Tatăl va amuți în momentul cînd întîlnește ochii soției sale. Rămîne cu privirea ațintită spre ea. Cameramanul intuise la filmare o soluție de montaj pe care o mai folosisem cu succes. Se creează o relație mamă-tată oferită de imaginea primei duble, relație foarte bine venită, care aduce ceva nou în povestea filmului: mama pare că înțelege gravitatea cuvintelor rostite pentru cei doi tineri, iar privirea întoarsă spre soțul ei imediat înainte de sfîrșitul replicii conduce la concluzia că această înțelegere a fost transmisă vorbitorului, care reacționează în consecință.

Am ajuns la sfîrșitul secvenței. Am folosit aproape tot materialul filmat. A rămas nefolosită doar o dublă a planului general cu cei patru la masă, cu tot dialogul — varianta mai apropiată. Vom încerca să o folosim. Alegem ultima porțiune a cadrului — toți patru la masă tăcuți, după epuizarea dialogului, lăsăm cît se poate mai lung și

Singurul regizor **cu drept** de «tăietură» (de montaj) din Hollywood (**Orson Welles** în *Cetățeanul Kane*)

Montajul nu este „un aspect", este însuși „aspectul"

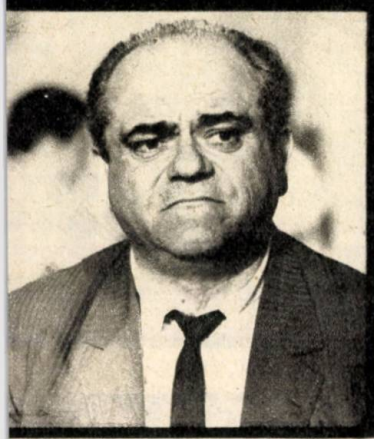
«Pentru mine, aproape tot ceea ce se numește «regie» înseamnă un mare «bluff». În cinema, există puțini oameni care să fie într-adevăr regizori și, printre aceștia, sînt foarte puțini care să fi avut ocazia să filmeze cu adevărat. Singura «punere în scenă» de o reală importanță se realizează în timpul montajului. Mi-au trebuit nouă luni pentru a monta **Cetățeanul Kane**, șase zile pe săp-

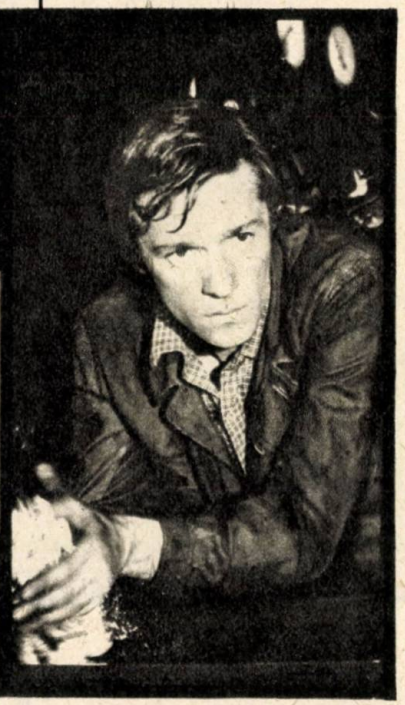
acesta va fi ultimul cadru al secvenței.

Și un «respiro»

Spectatorul cunoaște o variantă mai largă a acestui plan, l-a văzut la începutul secvenței. Folosind o variantă, spectatorul are la început o oarecare curiozitate, este ceva nou pentru el, realizează apoi cunoașterea locului, se relaxează. Această relaxare este ceea ce vrem să realizăm. Relaxarea spectatorului este o detașare de acțiune, de tensiunea realizată prin succesiunea de prim-planuri pe textul tatălui. În această suită de cadre, cu ultimul cadru plan întreg cu cei patru la masă, mai există o variantă — folosirea ca ultim cadru a finalului primei duble mai îndepărtate, dublă cu a cărei primă parte s-a început secvența. Dar această variantă nu încercăm să o realizăm. Există în primul rînd riscul ca spectatorul să se plictisească revăzînd un cadru pe care l-a văzut deja pe o durată destul de mare. Șocul percepției unui cadru care nu-i mai spune nimic poate să-l plictisească și conduce la pierderea bruscă a interesului, deci căderea bruscă a tensiunii în acțiunea filmului. În al doilea rînd, avem o prejudecată (prejudecată care poate fi numită experiență): să nu folosim pe cît se poate o dublă în două locuri. Aplicăm regula și e bine. Analizînd aplicarea regulii în acest caz, vedem că ea este confirmată... Revedem secvența așa cum am construit-o. E bine. Ea poate merge la postsincron. După postsincron, poate vom face mici rectificări în funcție de interpretare și de pauzele dialogului înregistrat la postsincron, față de cel înregistrat la filmare. Poate vom face, poate nu. Vedem atunci cum e mai bine...

Tatăl nu-i de acord, fata se sperie, băiatul așteaptă și monteurul caută o soluție mai originală. O va găsi: *(Așteptarea* cu Ștefan Ciubotărașu, Nina Zăinescu și Vladimir Găitan





N combinații luate de n ori

Ce s-a mai întîmplat cu el și ea? Nu știu. Filmul e o permanentă surpriză, chiar și pentru monteur. Și cum «variantele» sînt specialitatea lui, e limpede că am putea face **N** combinații (ca-n matematică) pentru finalul poveștii începute. Nu asta ne interesa însă pe noi aici.

Am încercat doar să demontăm puțin mecanismul montajului. Dacă am izbutit sau nu, va decide cititorul. În ceea ce mă privește, dacă cineva mă întreabă «ce fac eu acolo, la montaj?» voi răspunde și de acum încolo cu certitudinea că nu greșesc: «E foarte complicat de explicat...».

Iulia VINCENZ

tămînă. Da, am montat **Familia Amberson,** în ciuda faptului că sînt scene care nu-mi aparțin, dar montajul meu a fost modificat. Montajul de bază este al meu, și cînd o scenă din film «ține», asta e pentru că am montat-o singur. Altfel spus, totul se petrece ca atunci cînd un om pictează un tablou: îl termină și vine cineva să-i facă retușul, dar acesta nu poate, evident, să refacă toată pictura. Am muncit luni și luni de zile la montajul **Familiei Amberson.** Toată munca este deci, aici, pe ecran. Dar pentru stilul meu, pentru viziunea mea asupra cinematografului, montajul nu este un aspect, **este însuși aspectul.** A regiza un film este o invenție a oamenilor de felul dumneavoastră: asta nu e artă, cel mult e artă doar un minut pe zi. Dar acest minut este teribil de important, însă el nu sosește decît foarte rar. Singurul moment cînd se poate avea controlul asupra filmului este montajul (...). În ceea ce mă privește, banda de celuloid se execută ca o partitură muzicală și această execuție este determinată de montaj, așa cum un dirijor va interpreta o bucată muzicală în «rubato», altul o va interpreta de o manieră foarte academică, un al treilea va fi foarte romantic etc. Imaginile nu sînt suficiente: ele sînt foarte importante, dar nu sînt **decît imagini.** Esențialul este durata fiecărei imagini, ceea ce urmează fiecărei imagini: asta este, de fapt, elocința cinematografului, elocință care se fabrică în sala de montaj. (...).

Orson Welles

«O alăturare de două fragmente de montaj seamănă nu atît cu suma cît cu produsul lor... pentru că rezultatul alăturării se deosebește întotdeauna calitativ de fiecare din elementele componente luate în parte».

Serghei EISENSTEIN

«Montajul nu poate fi un complex abstract de cadențe și ritmuri, o «măsură» universală care se poate aplica cu indiferență oricărui material cinematografic. Montajul trebuie să exprime viața unică, singulară, a fiecărui film. Montajul traduce în limbaj cinematografic esența poetică a filmului. Deci nu e o ajustare tardivă, a posteriori, a materialului, a imaginilor, un joc de puzzle».

Victor ILIU

«Montajul e stilul. Un cineast care nu-și montează el însuși, e tradus într-o limbă străină».

Jean COCTEAU

A 7-a
și celelalte
arte

Gest, mișcare, sens

Cinema

Priviți un om cum respiră, cum merge, se așează, cum mănîncă, doarme, zîmbește ori cum plînge... Fiecare din aceste fapte ne va spune o mulțime de lucruri despre sufletul, gîndurile, simțămintele lui, și aceasta pentru că aceste gesturi, mișcări sînt făcute conștient ori nu, să se unească în semnificații. Dincolo de un prag ele izbutesc să atingă taina firii și prin ea pe cea a artei, urcînd o treaptă, trecînd o graniță pe care nimeni pînă acum n-a știut s-o arate exact; pasul, gestul, mișcarea devin dans.

Pentru mulți, balet înseamnă tu-tu-uri vaporoase plutind serafic deasupra scenei... Aservită astfel libretului și muzicii, arta dansului se află într-un adevărat ghetou al inefabilului, fermecătorului, sentimentalului... Și totuși dansul, știință care exprimă universul prin corpul omenesc, își are taine, profunzimi, capcane prin care lumea este atrasă, concretizată în acest atît de bogat și inteligent trup al omului.

Asemeni, cinematograful trăiește prin oamenii și faptele pe care obiectivul le captează și mai apoi prin încadratură, montaj, mixaj... Există de aceea un acord intim, poate nu atît de evident dar nu mai puțin necesar, între dinamica corporală și cea a spectacolului în care se află integrat. Legile dansului se găsesc în inima filmului, chiar și atunci cînd nu e vorba numai de musicaluri...

Primul pas: Musicalul

Totuși ambiția de a totaliza într-o expresie cît mai convingătoare mijloacele spectaculare: muzică, dans, cuvînt, film, ne va aduce pentru început către musical. Genul, atît de îndrăgit, își are izvorul în opereta clasică — de la care a preluat alternanța epic-liric, tehnica dramaturgiei muzicale, ba chiar și anume tendințe melodice și tonale — precum și în varieté, cabaret, în numerele atracțioase, în care îndeminarea atingea deseori performanța, comicul plutind în stare pură iar mișcarea fiind la ea acasă. Or din varieté vin doi mari cineaști: Keaton și Chaplin. Ei aduc dansul chiar și în cinematograful mut și această prezență a baletului, între elementele unei arte care încă nu poseda sunet, arată poate cel mai clar înrudirea celor

două muze. Sigur că pantomima este un fel de paleativ al cuvîntului, dar emoția pură, stîrnită de secvențe ca cea, foarte cunoscută, a dansului piinișoarelor din **Goana după aur**, ține de mijloacele cele mai tradiționale ale dansului, cărora Chaplin i se supune atunci cînd dorește să creeze emoția.

De altfel celebrele urmăriri din crazy-comedy sînt clipe de balet burlesc pur iar gag-urile mecanice, coregrafii cu obiecte, cît se poate de bine puse la punct.

Atunci cînd filmul a căpătat glas — glas pe care nu l-a acceptat chiar fără rezerve, cum îi stă bine unei arte care poate să ne spună atîtea numai prin mișcare — comedia muzicală s-a impus de la sine ca un gen de primă mărime comercială și artistică. În coregrafiile lui Busby Berkley, cel mai dur realism social putea fi pus în pași de dans. Această tendință de operetizare a existenței a mai fost încercată cu rezultate notabile de un Minnelli, Kelly, Demy și își atinge punctul maxim în opera regizorală a unui coregraf: Bob Fosse. Dintre filmele sale, **Cabaret** reușește cel mai bine balansul între numerele din localul sordid și acțiunile personajelor. Coregrafia își ia partea leului adunînd, în secvențe forte, metafora și chiar umorul filmului. Partea de poveste normală, epică, ne înfățișează o lume în care virusul fascismului se pregătea să explodeze, partea coregrafică intră în adîncul acestei primejdii demonstrîndu-i mecanismul. Nu e vorba numai de un paralelism evenimențial ci chiar de o parafrază lirică, o funcție nouă pe care dansul acelor balerine ușor vulgare, inconștiente și exagerate o aduce în fața evenimentelor sociale nu mai puțin aluritoare și deconcertante. În cel mai reușit număr, după părerea mea, cîntecul Lizei Minnelli «Money makes the world go round» (Banii fac lumea să se învîrtească), monezile își urmează un drum coregrafic filmat astfel încît sarcasmul să atingă paroxismul. Este sugerată aici, prin atitudinea cîntăreței și a comperului, prin ritmul asimetric și falșeturile muzicii căreia îi corespund contorsiuni ajungînd la grotesc și scălămbăiala savantă, o devalorizare a existenței, o ofensivă oarbă și nemiloasă a inumanului pe care va ști s-o exploateze, în aceeași manieră și Bergman în **Oui de șarpe**. În musicalurile lui Bob **Fosse**, metoda își atinge organicitatea maximă tocmai pentru că artificialitatea convenției, după care actorii cîntă și dansează în momentele-cheie, este făcută firesc și nu printr-o virtuozitate de circumstanță, prin însuși punctul de plecare a expresiei subiectuiui. Ultimul film al lui Fosse: **All that jazz** este o superbă concretizare a replicii shakespeareane, după care «Lumea este un teatru și toți oamenii actori» — dar à l'envers, pentru că kitsch-ul spectacolului se revarsă asupra lumii, iar lumea infestează cu ritmul ei monoton și obsedant spectacolul. Un ping-pong de vase comunicante se realizează în cosmarul coregrafului muribund care își joacă viața pînă acolo unde confundă pașii de dans cu cei naturali și universul contrafăcut al scenei cu cel nu mai puțin amorf și impersonal al vieții înconjurătoare.

Omul a gîndit mai întîi în forme și mai apoi în cuvinte. Ca și cinematograful!

Al doilea pas: Silueta și gestul

Dacă vrem să depășim această alianță de circumstanță și să vedem care sînt constantele apropierii dintre cele două arte, constante care să treacă de limita unui gen și de accentele unui stil, va trebui să căutăm locul pe care-l ocupă și într-o parte și în alta semnificația gestului. Sigur că mijloacele și scopurile baletului și filmului pot fi uneori violent diferite, tot așa cum sînt comune în musical, dar baza, terenul de la care pleacă amîndouă, rămîne corpul uman, mișcarea și capacitatea acestuia de a ne dezvălui adevăruri.

În 1924 într-un spectacol de avangardă, Picabia integra în baletul său «Relache» un film, **Antract**, care avea să devină punctul de plecare al unei mari glorii: René Clair. Întregul spectacol poate fi considerat apogeul dadaismului. O înflorescență de gratuități trece din spectacol în pe-

«Enigma» unei lumi dezvăluită în termeni de rafinat cinema, de către Mihu Iulian în *Felix și Otilia*, după romanul lui G. Călinescu (În imagine: Clody Berthola, Elena Dacian, Julieta Szönyi și Sergiu Nicolaescu)

liculă și înapoi. Erik Satie cară ghiulele pe acoperișurile Parisului, o grațioasă balerină se dovedește a poseda barbă, morții învie și fac prestidigitație... Burlescul și absurdul se mențin într-un straniu echilibru datorat, paradoxal, trecerii permanente de la un limbaj la altul. De altfel, acest sincretism pe mîna căruia a mers întreaga avangardă europeană de la începutul secolului, era înțeles ca cea mai eficientă modalitate de a arunca în aer tradiția.

Și dacă **Antract** e un element dintr-un balet-bandă, dansul poate, la rîndu-i, să fie element într-o peliculă cît se poate de «filmică» și nu mai puțin de avangardă cum este **Oglinda** de Tarkovski. Aici un patetic și plin de viață «flamenco» dansat de o tînără hispană într-o cameră rece, figurează în mișcările-i sacadate, totuși atît de unduloase și pasionale, întreaga tragedie a emigrării republicanilor spanioli după înfrîngerea din 39'. Imaginile de arhivă se leagă de acest dans într-un tot miraculos în care citim soarta atîtor suflete, a unui popor.

Tarkovski știe, de altfel, ca nimeni altul să centreze acțiunea în jurul siluetei umane, să facă evenimentele și întinderile să se nască din aceste siluete care catalizează parcă structurile spațiale ori trecerea timpului. Silueta călugărilor din **Rubliov,** cea a femeilor din **Oglinda,** a iubitei din **Solaris** atrag irezistibil tot ceea ce e în jur. Mișcarea însăși pare supusă trăirii interne a personajelor. Trecerea plasticii în mise-en-scéne este poate unul din meritele cele mai mari ale baletului clasic. În **Maica Ioana a îngerilor** (Kawalerowicz) ori în **Diavolii** (Ken Russell), coregrafia face atmosfera, iar din atmosferă se determină acțiunea, sensul operei filmice. Hieratică ori violentă, molcomă — așa cum o găsim uneori în **Lumina palidă a durerii** al lui Mihu — ori, ironică — vezi **Felix și Otilia** al aceluiași — mișcarea scenică are mecanisme de declanșare și exprimare cu rădăcini identice cu cele ale dansului.

Al treilea pas: Simbolul

Întotdeauna cînd a vrut să scape de discursiv, de verb, sau mai precis de facultatea involuntară a cuvîntului de a detaila la infinit, despărțind și îmbucătățind substanța realității, arta, fie ea plastică ori lirică — (vezi poezia simbolistă) — a făcut apel la muzică și, prin ritm, la dans.

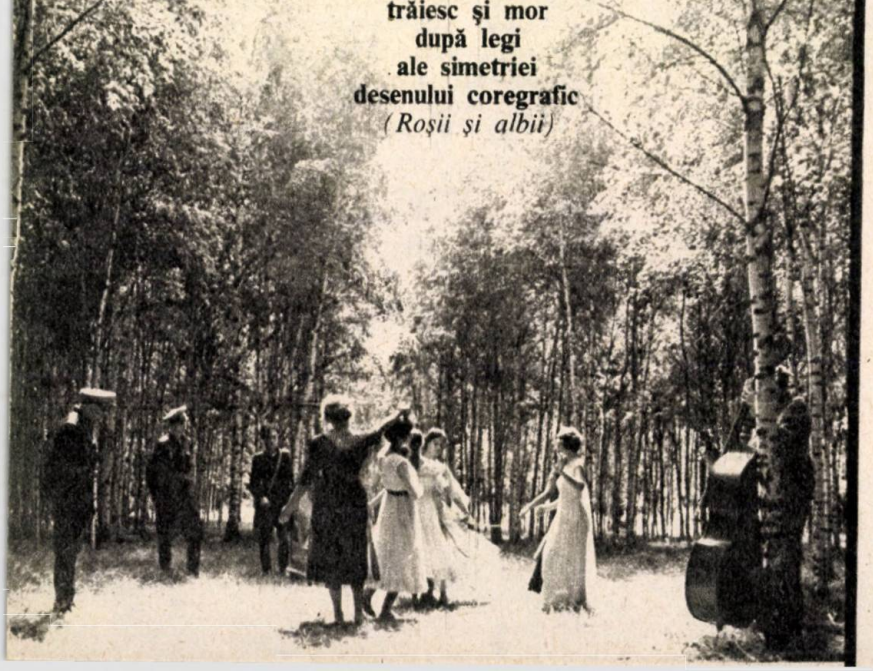
Încercarea abstracționistă a lui Léger în domeniul filmului se numește **Baletul mecanic,** cea a lui Eggling **Simfonia diagonală.** Facultatea muzicii și dansului de a sintetiza, a reflecta simultan stări și trăiri din cele mai profunde a fost pentru cineaști un model invidiat și căutat... Se poate vorbi astfel de coregrafia unor mari bătălii pe ecran: **Napoleon** al lui Gance, **Nevski** — Eisenstein, **Hoarda sălbatică** — Peckinpah. Luptele, cavalcadele, urmăririle se unesc în genere în serii coregrafice care influențează dramaturgia și evident sensul operei. **Regula jocului** duce baletul personajelor la virtuozitate, Renoir avînd școala „bulevardului francez" și știind să treacă subtil de la parodic la tragic și înapoi.

În **Ghepardul** — capodopera unui regizor care a iubit foarte mult opera — Visconti ajunge la punctul culminant cu ajutorul mișcării dansate din bal, particularizată magistral în valsul pe care bătrînul duce-l acordă norei iubite... Întreaga nostalgie zăgăzuită lucid în tot cursul operei năvălește aici, iar Burt Lancaster știe să spună prin dans și privire tot ceea ce dialogul nu cuprinde și nici nu ar fi putut cuprinde...

Un loc special în cadrul acestor raporturi film-balet îl ocupă mișcarea aparatului, capabilă să facă pentru opera cinematografică un mare serviciu: acela de a rupe bariera scenei. Vocația baletului e să unească, să transmită mișcarea și de aceea distanța, înălțimea scenei nu sînt întotdeauna potrivite. Or mișcarea aparatului creează continuu un raport dinamic, un transfer de mișcare de pe ecran în sală, decizînd astfel o legătură aproape materială între peliculă și cel care privește... Se poate vorbi de o adevărată coregrafie a mișcării de aparat în filme precum **Anul trecut la Marienbad** (Resnais) sau **Omul de marmură** (Wajda).

Și totuși aceste elemente de limbaj sînt cumva indirect în legătură cu subiectul discuției noastre. Simbolica însă, care le va dovedi profundele afinități, este cea orientală.

Aici structura basmului, tendințele lirice ale poveștii sînt accentuate și de aceea obiceiul filmelor indiene de a alterna secvențele narative cu unele de dans și cîntec ține de o tradiție specială în care trupul omenesc poate spune multe și complicate adevăruri ale sufletului. Eliade remarca undeva că în acest tip de culturi simbolul nu numai unește, sintetizează, dar și povestește, e plin de amănunte și detalii. În societățile arhaice, ritmurile canonice ale vieții de zi cu zi, gestul, îmbrăcămintea îi făceau pe oameni să se înțeleagă fără a mai fi nevoie să-și vorbească. «Omul a gîndit mai întîi în forme și mai apoi în cuvinte». Sînt în aceste vorbe ale învățatului român idei asupra cărora cineaștii ar trebui să mediteze cu folos pentru arta lor. Revenind, vom observa că nu numai filmele indiene, față de care avem rezerve, justificate, dar și o cinematografie unanim recunoscută, cum e cea japoneză, apelează la valori gestuale pentru a-și edifica arta. Mizoghuchi și Kurosawa au știut ca nimeni alții să traducă în capodoperele lor aceste tendințe specifice culturilor răsăritene. S-ar putea scrie un eseu foarte interesant despre luptele din **Cei șapte samurai** ori **Tronul însîngerat** despre mise-en-scena din **Intendentul Shindo** ori **Povestirile lunii palide după ploaie.** Peste tot sensurile cuprinse de dinamica imaginii trec povestea, o depășesc ori o însoțesc cu multă știință. În **Insula,** Kaneto Shindo duce acest rit al vieții de zi la expresia sa aproape perfectă. Ca și în **Femeia nisipurilor** a lui Tegashihara, unde cuvîntul devine inutil. Interioritatea umană este vizibilă în faptă, gest, privire. Un superb balet sălășluiește în infrastructura acestor pelicule, un balet similar în intenții cu cel al «modernilor» Balanchine ori Béjart, care nu fac altceva decît să reinvente puterea dansului de a uni, de a aduna în gest și mișcare



Eroii lui Iancso trăiesc și mor după legi ale simetriei desenului coregrafic *(Roșii și albii)*

Legile dansului se găsesc în inima oricărui mare film (cadru din *Maica Ioana a îngerilor* de Jerzy Kawalerowicz)

devenirea universului. Apelul la spațiul sacru al unor artiști ca Stravinski ori Debussy nu este întîmplător. El ține de efortul de a reînvia în conștiința noastră funcțiile unor simboluri și arhetipuri stinse în negura timpului. Cocteau, spre exemplu, încearcă aceasta paralel, atît în opera sa coregrafică («Parada», «Mirii din Turnul Eiffel», «Trenul albastru»), cît și în cea filmică **(Sîngele poetului, Orfeu...)**.

De altfel aproape întotdeauna cînd a ambiționat să ajungă la poezie filmul a făcut apel la grația și echilibrul stării coregrafice. Poetica unor filme ca **Și caii se împușcă nu-i așa** (Pollack), **Farmecul discret al burgheziei** (Buñuel)ori **Mean streets** (Scorsese) ține în cele din urmă de dans.

O operă, un regizor, un drum

Dar, dincolo de aceste apropieri mai există o treaptă un loc pentru o posibilă conjuncție care să pornească chiar de la rădăcina celor două arte. Din acest loc pleacă Iancso. Sigur că modalitatea stilistică care pune personajele, povestea, mise-en-scena să fie legate ori subordonate coregrafiei, nu a apărut întîmplător, ci din efortul cineastului de a transforma specificul național al simțirii și al înțelegerii lumii într-unul capabil de a fi integrat pe peliculă. Rar un artist mai legat de concepția și modul de a privi care este al poporului său precum Iancso. Folosirea dansurilor și cîntecelor populare nu este folclor de paradă, ci structură vie... Dacă urmărim atent vom vedea cum toate celalalte nivele ale operei devin din și către balet. În **Rapsodia maghiară** eroii mor și trăiesc de nenumărate ori nu după legile verosimilității acțiunii ci după cele ale armoniei și simetriei desenului coregrafic. Există permanent o trecere a evenimentului epic către comentariul ideatic-simbolic și sentimental al mișcării și de aici, după ce obține o incandescență specială, către întrebările mari ale omului și lumii sale. Ansamblul își regăsește în filmele sale rolul corului antic care nu numai însoțește dar se și unește cu eroii, aceștia apărînd și dispărînd din șirul neîntrerupt al dansatorilor. Spațiul și timpul se nasc și gravitează în jurul acestui șir de dansatori, ei domină acțiunea, o fac să avanseze ori să se repete. Scenariile lui Iancso seamănă cu acele gravuri japoneze, în care figura și peisajul sînt sugerate într-o singură linie. Într-un astfel de mediu obiectele se eufemizează ca valoare concretă, devin simple hieroglife semnificante. Estetizarea sistemului de reprezentare prin intermediul coregrafiei este o experiență absolut inedită. Opera lui Jancso este o continuă suprapunere de legi formative, în care primatul dansului ori al filmului alternează. Avem de a face cu o artă pe două nivele dificil de gîndit și perceput pînă la ultimele ei consecințe, de aceea poate că și filmele sînt atît de inegale dar și foarte diferit apreciate. Cred totuși că **Rapsodia maghiară,** mai mult chiar decît **Liniște și strigăt** ori **Psalmul roșu** și ele valori incontestabile, demonstrează posibilitatea unei astfel de modalități de expresie chiar în sînul unei arte pînă acum exclusiv realiste dacă nu naturaliste. Avem de a face cu o experiență limitată, în care cinematograful și baletul se întîlnesc la celălalt capăt al firului pe care am început să-l desfășurăm cu musicalul. Opera lui Iancso este pandantul sincretismului propus la începutul secolului de Baletele ruse ale lui Diaghilev și chiar dacă nu au strălucirea unui afiș în care libretul să aparțină lui Cendras, Claudel, muzica lui Stravinski ori Honneger și decorurile lui Picasso, Dali, Derain, ele — filmele — au avantajul unei unități superioare din punctul de vedere al sistemului creativ cît și al unui context cultural în care s-a integrat aproape perfect, beneficiind de toate avantajele pe care tradiția națională le oferă **operei artistice.**

Încheiere

Poate că în vremea din urmă baletul a fost prea mult subjugat muzicii pentru a se mișca în voie, pentru a fi gîndit liber și în termeni corespunzînd naturii sale intime. Pantomima a condus dansul către poveste și de aici către verb; masca a furat expresia și a dat-o plasticii; ritmul a trecut din timp, în sunet și s-a metamorfozat în muzică... Dar asta demult, în vremi azi uitate... În prezent, filmul absoarbe funcțiile și articulările, însușirile Cuvîntului, Muzicii, Plasticii, către sine... Cele două muze se dovedesc a fi în cele din urmă o confluență de ritmuri. De aceea, cu tot hazardul aparent al afirmației, cred că cele două arte seamănă cel mai mult, despărțindu-se, tocmai pentru că sînt așa apropiate...

Virgil TOMA

Casque d'or, filmul care i-a adus lui Simone Signoret Oscarul englez în 1952. La Paris a fost salutat cu căldură abia peste 10 ani!

Față în față și o singură pasiu

Cinema

Martorii aceluiași eveniment îl povestesc în chip diferit. Procedeul confruntării mai multor mărturii, al mai multor unghiuri subiective e vechi, născut cu mult înaintea cinematografului, cu mult înainte de filmul japonez **Rashomon**...

Cum va fi arătat prima întîlnire Montand-Signoret? Prima privire, primele vorbe... Dar primii lor pași în cinema? Iată două unghiuri extrem subiective ale unor acelorași clipe, clipe de viață, clipe de cinema, într-un montaj paralel pe care ne-am îngăduit să-l întocmim după lectura a două cărți **La nostalgie n'est plus ce qu'elle était** de Simone Signoret (Paris, 1976) și **Du soleil plein la tête** de Yves Montand (Paris, 1955). Deși diferența e mare în timp între cele două cărți (Montand a scris-o la 34 de ani iar Signoret la 55 de ani) am ales fragmentele care ar putea fi subintitulate «variațiuni pe aceeași temă: memoria».

Simone Signoret:

«Bunica mea dinspre mamă era din Valenciennes. Se numea Dubois, dar îi plăcea să amintească mereu că e o Dubois de Poncelet și că avusese un bunic ghilotinat în timpul revoluției. Vorbea mult despre el, dar niciodată despre tatăl ei care era, pare-mi-se, măcelar. Fusese modistă și-l întîlnise foarte tînără pe bunicul meu care era artist-pictor și se numea Signoret. Era înalt, frumos, fiul unui repetitor de la opera din Marsilia. Bunica mea, care lega ușor conversații pe băncile publice de pe străzile din Neuilly, sfîrșea totdeauna prin a spune: «Soțul meu, care e un mare artist...». Firește, era luată drept soția lui Gabriel Signoret, actorul, și ea conta pe această neînțelegere. Prima convocare pentru o figurație la un studio de film mi-a venit pe numele de Signoret. Am lăsat de o parte numele meu adevărat Kaminker, un nume prea puțin breton pentru adevărații cunoscători. Îmi plăcea chiar să răspund la întrebarea «rudă cu Gabriel Signoret?»... «un unchi», repetînd, astfel, scena de mistificare a bunicii mele. În același timp purtam asupra mea cartea de identitate pe numele Kaminker. Era un joc. Deloc eroic, pentru că nu servea nimănui, nu-mi servea decît mie și numai raportat la un ordin stabilit de nemți — de a avea o carte de muncă care să-ți probeze originea ariană — ordin pe care toată ființa mea îl refuza. Refuz ce nu-și hrănea sursele într-o apartenență oarecare la o comunitate evreiască (tata era evreu, mama nu) pe care o ignorasem dintotdeauna. Așa am devenit pentru toți și pentru tot restul vieții mele, Signoret.»

Yves Montand:

«Mă hotărîi într-o zi să mă confesez lui Berlingot.

— De acord Yves Livi. Caută-ți un nume sonor, Alege-ți trei sau patru cîntece care-ți plac, pe care le simți ca și cum le-ai fi făcut tu, vezi că ești tînăr și-ți trebuie ceva mai vesel. Repeți cu pianista... Nu

doi mari actori ne: cinematograful

e greu. Eu sînt mulțumit, Yves, că-mi urmezi exemplul și dacă treaba merge bine o să-ți dau de lucru și Fred Astaire al tău, cu care mi-ai împuiat urechile, o să-și înghită pălăria dacă va trece pe aici»...

— Ei, Yves, te-ai gîndit? Mă duc la imprimerie pentru afișe. Spune-mi numele ce ți l-ai găsit. Vei debuta în alt cartier, observi cîtă grijă am de tine să nu-și bată joc prietenii cum se mai întîmplă ...

I-am propus: Yves Montand. Numele îmi venise de la sine, ca un ecou al vocii mamei mele, cînd mă chema să vin la masă strigîndu-mă de la fereastră în italiană: — «Yvo, monta! Yvo monta!» Numele îi plăcu lui Berlingot care alergă la imprimerie pentru afișe. Yves m-a botezat taică-meu. Saint-Yves este patronul avocaților. Tata credea în cuvinte, credea că ele pot fi de mare ajutor cui știe să le folosească. Nu-și imaginase totuși că eu voi trăi din cuvinte. E adevărat, pe muzică...».

Prima întîlnire

În 1949, Yves Montand era deja una din marile vedete ale music-hall-ului francez. Simone Signoret, după **Les démons de l'aube, Les visiteurs du soir** și **Dédée d'Anvers** devine în acei ani o actriță tot mai cunoscută și mai solicitată în cinematograful francez. Era măritată cu regizorul de film Yves Allegret, cu care avea și un copil: Catherine...

Simone Signoret:

«19 august. Saint-Paul-de-Vence, la «Colombe d'or» în jurul orei 20... Pentru Yves Montand era o seară relache în turneul său pe Coasta de Azur. Se afla acolo cu pianistul Bob Castella, care a rămas pînă azi pianistul său și cu chitaristul său, Henri Crolla, care nu mai e chitaristul nimănui din toamna lui 1960... Și Allégret și eu eram mari amatori de music-hall. Îl urmărisem pe Montand încă de la debut. În culise ne duceam să-l vedem pe Crolla, îl știam demult, eram prieteni de la cafeneaua «Flore». La Montand nu îndrăzneam să intrăm, cabina lui era întotdeauna plină. Tocmai terminasem cu Allégret filmările la **Manèges** și ne așteptă în toamnă o călătorie la Hollywood. După **Dedée d'Anvers,** semnasem un contract pe patru ani cu Howard Hughes, cîte un film pe an. La Saint-Paul-de-Vence eram în vacanță cu copiii, adică cu Catherine care avea 3 ani și cu Gilles, băiatul lui Allégret, care avea 14 ani.

În acea seară de 19 august, Montand venise să mănînce la «Colombe d'or»... A doua zi a venit din nou la prînz... Seara m-am dus eu la Nisa să-l ascult cîntînd, ne-am înapoiat împreună... Pe urmă m-am dus la Cannes să-l ascult din nou, el își urma seria concertelor pe coastă... Apoi a plecat cu Crolla și Castella mai departe... Despărțirea a fost sfîșietoare... Asta-i tot! Nu vreau să alunec în confidențe gen «intimitate» sau «noi doi». În patru zile s-a întîmplat un lucru fulgerător, indiscret și ireversibil. De ce indiscret? Pentru că toată această aventură a fost evidentă și își avea martorii ei. Familii întregi... Prévert, Pigaud, Roux... Toți îl iubeau pe Allégret, toți îl iubeau pe Montand, toți țineau la mine. Cînd s-a întors Allégret, m-am dus să-l aștept pe șosea. Nu vroiam să intre în barul de la «Colombe» și să fie salutat ironic: «Ei domnu' Allégret, cum a fost la Paris? Aici a fost o vreme minunată». Voiam să fiu

«Războiul n-a fost niciodată ideea unui om tînăr» declară Yves Montand, amintindu-și perioada de început a războiului, cînd lucra ca muncitor pe un șantier din Marsilia (aici în *Războiul s-a sfîrșit*, filmul lui Alain Resnais)

Două filme dintr-un an: 1968. *Z*, filmul lui Costa Gavras și *Într-o seară, un tren* (filmul lui Delvaux (de unde reproducem acest cadru, cu Anouk Aimée).

prima care să-i spun că se întîmplase ceva ireversibil. Nu știam că era o poveste care avea să dureze o viață, dar simțeam că ceea ce se petrecuse era pentru mine ireversibil și de aceea nu voiam să alunecăm în vodevil. Nu știam pe atunci că voi plînge atît, important era ca nimeni să nu rîdă. Nu e nimic mai trist pe lume, decît să-i faci rău celui căruia nu-i vrei decît binele și să te simți incapabilă să faci singurul lucru care ar rezolva tot, adică să încetezi să-l iubești pe celălalt. Aici rațiunea nu îți e de prea mare folos. În același timp e cumplit să te gîndești tot timpul la cineva care e departe și care poate te-a și uitat. Dar e nemaipomenit să primești un telefon din capătul celălalt al Franței! E cumplit să te faci că nu-ți pasă, că totul e în regulă și, de fapt, să suferi tot timpul. Timp de cîteva săptămîni am încercat toți trei să cicatrizăm... Dar n-a mers. Vara se sfîrșise. Ne-am întors toți la Paris. Am primit un ultimatum de la Montand. Mi-a explicat că doamne care veneau să-l vadă după amiaza mai cunoscuse, că trebuia să-mi fac bagajul să vin să stăm împreună, iar dacă nu, nu merita să mă ostenesc să-i mai dau un telefon. Mi-am făcut o boccea. I-am întristat destul pe Allégret, pe Gilles, mai puțin pe Catherine care era prea mică și se obișnuise cu absențele mele din timpul filmărilor. Am deranjat și obiceiurile prietenilor. Cînd îți schimbi viața, le-o schimbi și pe a lor. Eram judecată, condamnată, încurajată... E dificil și încă odată indiscret, «să-ți refaci viața», cum se spune. Totul e scăldat în lacrimi fierbinți. Și trebuie să fie vorba de o mare iubire pentru a face să decoleze și să zboare mașina asta ciudată cu două locuri care este o nouă viață în comun. În ciuda a tot, împotriva a tot, și a toți... Ne-am căsătorit în decembrie 1951, dar am păstrat obiceiul să numărăm anii începînd cu acel august 1949. Martorul meu la primăria din Saint-Paul a fost Jacques Prevert, poetul, cel al lui Montand, Paul Roux, hangiul, proprietarul de la «Colombe d'or». A fost o nuntă restrînsă. Era și Catherine... În ziua aceea, porumbeii au făcut un lucru pe care nu-l fac niciodată: au intrat înăuntru și unul dintre ei s-a instalat pe capul meu, și-a desfăcut aripile exact ca în desenul lui Picasso pentru Congresul păcii; am găsit că era un semn bun... În acel moment, a apărut șoferul — prieten al lui Picasso, cu un exemplar din revista «Verve» pe coperta căruia era un desen cu urări multicolore... Desenul era al lui Picasso și felicitarea scrisă de Françoise Gilot. Într-o zi, mulți ani mai tîrziu, am detașat cu grijă pagina și am încadrat-o. E singurul original Picasso pe care-l avem în casă, nu poate fi furat, pentru că nu poate fi vîndut. Are numele noastre pe el și e datat 22 decembrie 1951».

Yves Montand:

«Mi se întîmplă cîteodată să fac pe omul care a fost întotdeauna fericit. Nu-mi amintesc decît zilele frumoase. Sar de la una la alta, ca și cînd aș traversa un torent de munte din piatră în piatră. Îmi fabric astfel o viață ideală întru totul plauzibilă și minunată. Zilele frumoase sînt o martă uimitoare. Nu cîntăresc nimic. Plutesc în memorie. Sînt nemuritoare. Sînt suficiente cîteva clipe foarte intense pentru a face dintr-o zi oarecare, o zi de neuitat. Zilele frumoase sînt pentru fiecare o flotă de paradă care navighează liniștit pe mări fără furtuni. Le observi cu luneta, căci ele se îndepărtează inflexibil, fără a înceta totuși să fie vizibile. Le admiri, ce zi frumoasă a fost aceea, eram în miezul acelei zile atît de fericit și aș fi pariat pe orice că e imposibil, cuvîntul sfîrșit nu va încăpea în acea zi, voi rămîne mereu în miezul acelei zile, mare cît pămîntul, suficient de mare, ca eu să nu termin niciodată s-o explorez... E o curte însorită la maximum, case vechi cu țigle coșcovite, o horă de coline, sîntem în Provence și vîntul e atît de grijuliu că nu mișcă nimic în jur. În mijlocul curții, înconjurată de porumbei, o femeie tînără. Are părul de un blond formidabil. Poartă un pantalon bleu și o cămașă deschisă la gît. Are surîsul fetelor din picturile vechi italienești. Știu că o cheamă Simone Signoret, nu i-am văzut niciodată filmele, n-o cunosc, dar știu că mă voi îndrepta spre ea, încercînd să nu sperii porumbeii, să-i spun două-trei fraze, fără importanță, două-trei fraze care s-o facă să se întoarcă spre mine... Era la Saint-Paul-de-Vence în 1949. De atunci nu ne-am mai despărțit deloc. Am devenit soț și soție. E o zi minunată la care nu încetez să privesc prin binoclu, să-i verific unul cîte unul detaliile constante, părul blond, soarele trăznitor, porumbeii și minutul acela cînd Simone s-a întors și m-a privit venind spre ea...»

Salariul groazei

Simone Signoret:

«E un lucru bun cînd un cîntăreț popular îi face pe oameni să fredoneze pe biciclete melodia «Saltimbancilor» lui Appollinaire... Pe acest personaj venise Clouzot să-l caute pentru **Salariul groazei.** Folosesc intenționat cuvîntul personaj: Clouzot venise să-l caute pe Montand omul și în același timp cîntărețul de music-hall. A fi o personalitate de music-hall este exact contrariul de la «a fi actor»; înseamnă a fi tu însuți, într-un costum care e al tău, cu un repertoriu bun, ales de tine, cu muzicieni buni, aleși tot de tine, cu luminile reglate de tine. Montand avusese deja experiența cu filmul **Les portes de la nuit.** La 23 de ani îl înlocuise pe Gabin, pentru care Jacques Prévert scrisese acest rol frumos de cvadragenar. Nici prietenia, nici talentul lui Jacques și al lui Carné nu putuseră scoate din el altceva decît reflexul palid al unei personalități: a sa. Nu aceea a personajului. Iubea mult cinema-ul, dar hotărîse să nu mai sufere niciodată în fața unui aparat de filmat. Îl refuză pe Clouzot, dar acesta se încăpățînă. Montand i-a făcut să-i promită că, dacă rolul nu-i mergea, putea să plece. Clouzot îi promise. Și atunci Montand se apucă să lucreze scenele lui Anouilh. Toate acestea se petreceau la Montière, unde ne instalasem toți patru, Georges Clouzot, Vera Clouzot, Montand și cu mine. După amiaza, Montand era ascultat de Clouzot, ca un tînăr venit din provincie venit la cursuri, și către orele 19 pleca la «Étoile», unde cînta cu casa închisă. Niciodată nu l-am văzut pe Clouzot atît de fericit ca în această perioadă, cînd o avea lîngă el pe femeia pe care o iubea, avea un scenariu care devenea cu fiecare zi admirabil și un elev atent, care triumfa... Gabin refuză

celălalt rol, se gîndea că publicul n-ar vrea să-l vadă jucînd «un laș» și Vanel, care nu mai jucase demult, a fost angajat după niște probe pe care le acceptase bucuros. **Salariul groazei** se filmă în întregime în Camargue. I-am urmat acolo. Véra și cu mine brodam espadrile, ne duceam la filmare și ne scăldam... Locuiam la «Toto-hotel», adică într-un hotel al cărui patron se numea Toto. Clouzot îl ruga să asiste la proiecții. Vanel și Montand își cumpărau vrafuri de farfurii de la solduri, pe care le spărgeau în timpul meselor și al falselor certuri provocate de reflecții de genul: «Eu am făcut o sută de filme și n-o să mă învețe pe mine meserie un filfizon de café-concert!» Farfuriile zburau și tatăl lui Toto le făcea inventarul, crezînd că sînt ale lor. Toată lumea avea 14 anil Ei erau pe cale de a face un film mare, iar eu petreceam o vacanță formidabilă. Mi-o prelungeam, pentru că eu nu mai lucrasem de un an și jumătate. În momentul în care Montand semnase contractul la **Salariul groazei**, semnasem și eu pentru rolul din **Casca de aur** (Casque d'or) cu Jacques Becker. Într-o dimineață din vara aceea, am fost chemată la Paris pentru probe de costume, coafură și machiaj. La ora 3 după amiază am început să-mi iau la revedere de la toată lumea. Montand mă conducea la gară cu mașina. Plîngeam. Era prima oară cînd ne despărțeam după doi ani. Mi-am făcut bagajele plîngînd cu sughițuri, i-am inundat de lacrimi pe toți membrii familiei Toto, am ajuns la gară plîngînd. A sosit trenul pentru Paris, am contemplat frumosul vagon de dormit, unde aveam locul rezervat. Și n-am mai plîns. Nu m-am urcat în tren, trenul a plecat, și eu am avut în acea clipă cea mai puternică senzație de libertate din toată existența mea. Cînd echipa m-a regăsit la hotel, am fost sărbătorită ca o eroină. Eram cea mai mare îndrăgostită din toate timpurile! Nu se mai văzuse așa ceva! Impresarul meu, Paulette Dorisse, căreia îi telefonasem la Paris spunîndu-i să inventeze orice, nici ea nu mai văzuse așa ceva! Dar ea o spunea în alt sens. Chiar Clouzot, care ar fi fost capabil să omoare o actriță ce i-ar fi făcut o figură ca asta, în seara aceea bău în sănătatea noastră... A doua zi dimineață nu prea mă simțeam în largul meu. Mă așteptam să primesc telefoane furioase, amenințătoare. «Nu m-a căutat nimeni? «Nu doamnă, nimeni». Seara, pe la nouă, Toto mă anunță la masă: «Domnul Becker la telefon». N-am să uit niciodată telefonul acela cu manivelă din spatele biroului de la recepție. Jacques mi-a spus atît: «Ai dreptate, n-avem decît o singură viață, o poveste de dragoste se îngrijește zilnic ca o plantă...» «Mulțumesc, Jacques, ești foarte drăguț, dar, spune-mi, nu te-am încurcat prea tare?» «Nu, nu, deloc. O să văd cum mă descurc...». Și a citat două nume de fete care ar fi putut să mă înlocuiască. A doua zi am luat trenul pentru Paris. M-am dus să fac un film, care rămîne, poate, cel mai frumos din viața mea».

Împreună cu Yves Montand la o manifestație împotriva războiului, pe străzile Parisului

Yves Montand:

«Inregistrări la radio, discuri, recitaluri... Așa am ajuns în 1951, cînd Clouzot mi-a propus să joc în **Salariul groazei.** Experiența nefericită cu **Portes de la nuit** nu m-a învrăjbit cu cinema-ul. Dimpotrivă. În loc să încerc o teamă respectuoasă, cultivam un vag sentiment de revanșă. Clouzot m-a făcut să lucrez pe textul lui Jean Anouilh, alegînd ceea ce nu se potrivea deloc cu fizicul meu, pentru a mă obliga să nu contez decît pe voce. Această rumegare a frazelor, amuzantă la început — frazele erau ticluite remarcabil — căpătă curînd sens, sensul unei munci plictisitoare. Mă închideam într-o cameră și-mi declamam tiradele. Le spuneam fals. Eram în situația unui băiat care ignoră toată lumea și uzanțele ei și care se trezește dintr-odată la o masă de banchet, cu o cantitate considerabilă de instrumente a căror mînuire abia o ghicește (lucrul chiar mi se întîmplase, la venirea mea în Paris). Eram iritat și mînios. Fumam țigară după țigară... În fine, se produse un declic și frazele începură să curgă ca și cînd le improvizam pe loc. Puteam să mă înfățișez în fața lui Clouzot, ca un școlar care își asimilase lecția. Filmările au durat cîteva luni. O muncă grea, obositoare. Multe exterioare, unde lucrurile se făceau în mod real, nu ne jucam cu accesorii de carton, în camere cu pereți mobili. Ca și eroul din **Portes de la nuit,** aveam un personaj în evoluție, care nu devine el însuși decît în a doua parte, din clipa în care mă agățam de volan. Poate că această noțiune de evoluție cere mai multă muncă din partea unui actor, pentru că i se cere să o exprime în scene detașate, a căror ordine psihologică e răsturnată de logica tiranică a planului de filmări. Impresia de înstrăinare care îmi rămăsese de la **Portes de la nuit,** se șterse. Nu mă mai simțeam jucăria inertă a unei mașinării ostile și tracasante. **Salariul groazei** a avut un destin fericit. A recoltat recompense, a atras mulțimea publicului și a plăcut majorității criticilor. Dar venise vremea să mă reîntorc la cîntec...»

Traducere și adaptare de **Roxana PANĂ**

«E foarte dificil să fii star. Și să rămîi. Dar trebuie să fie îngrozitor momentul cînd încetezi să mai fii un star» spune Simone Signoret (aici cu Laurence Olivier).

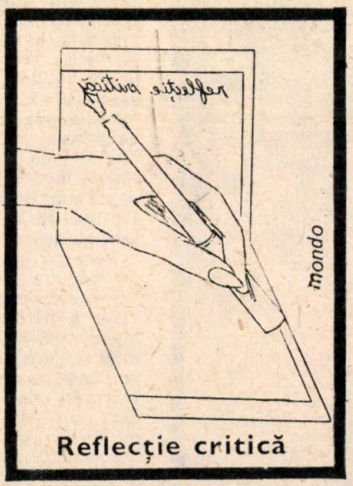
Un caz de sinteză

Cinema

Toată lumea știe azi că filmul e o artă de sinteză, deși unii încearcă să rupă sintagma, contestînd vehement componenta «artă». (Prietenul meu M.M., de pildă, refuză intrarea filmului în cetatea artei cu o înverșunare egală cu aceea a lui Platon refuzînd intrarea poeziei în Republica sa. «Arată-mi un Homer, un Leonardo da Vinci, un Beethoven al filmului!» strigă el pe coridoarele vag luminate ale Casei Scînteii). Artă-neartă, filmul e sinteză. Prin asta se înțelege că mai multe arte își dau mîna pentru a crea ceva nou. Cînd nu-și dau mîna, își dau pumni, ceea ce e tot un fel de sinteză, dar cu o tentă mai dialectică. Cel mai adesea, această sinteză are un dramatism greu de bănuit în spatele derulării monotone a peliculei.

Dar iată un caz de sinteză cinematografică.

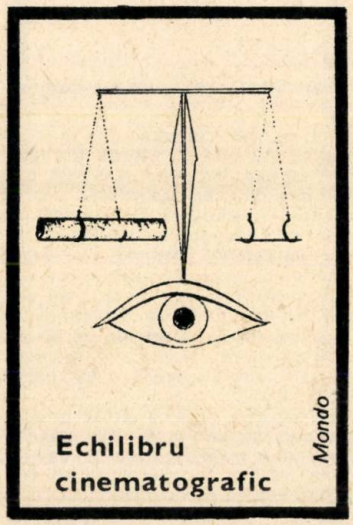
Scriitorul W, asaltat zi și noapte de regizorul Q, la telefon, personal, acasă, pe stradă, în autobuz, în tren, în vacanță, în baie, în creierul munților, cedează în cele din urmă, își lasă romanul, nevasta, copiii, ședințele (atît de pasionante!) și scrie un scenariu, pentru care regizorul Q îi asigură cu anticipare un premiu la Cannes sau măcar la Varna, un succes de stimă, de presă, de public, de casă (și masă) și o intrare triumfală în istoria cinematografiei. Scenariul o dată scris, rescris, transcris, dactilografiat, corectat, multiplicat, ajunge din mîinile istovite ale scriitorului în mîinile flămînde ale regizorului. Regizorul Q, însă, a uitat (de la mînă pînă la gură) și Cannes-ul, și Varna, și succesul de stimă. Scenariul i se pare banal, plat, lipsit de originalitate (între timp — ce repede trece timpul cinematografic! — s-au mai făcut cîteva filme asemănătoare), ba chiar de-a dreptul idiot. Scriitorul W se supără și jură pe drepturile sale de autor că nu va mai scrie în viața lui scenarii și că nu va mai pune piciorul într-o sală de cinema, ceea ce nu-l împiedică nicidecum ca a doua zi să se apuce să rescrie scenariul. Regizorul Q ia noua versiune cu teamă, o citește cu dispreț, i-o dă încă o dată înapoi lui W, avînd grijă să nu mai folosească adjectivul «idiot», ci doar adjectivul «prostuț». Scriitorul blestemă ziua în care a făcut prima concesie monstrului cinematografic și, bineînțeles, face următoarele concesii: îl mai scrie de cîteva ori. «E slăbuț — declară în ultimă instanță regizorul Q — dar am să încerc». Și a doua zi îl prezintă producătorului ca pe un scenariu atît de important încît, dacă, doamne-ferește, nu s-ar face film imediat, arta cinematografică ar bate pasul pe loc două-trei decenii. Producătorul citește scenariul, cu prejudecăți (legate de scriitor și de regizor), se gîndește cu groază că iar va trebui să facă un film slab, dar regizorul țipă atît de tare, încît nu are curajul să-i aducă decît douăsprezece obiec-



Reflecție critică

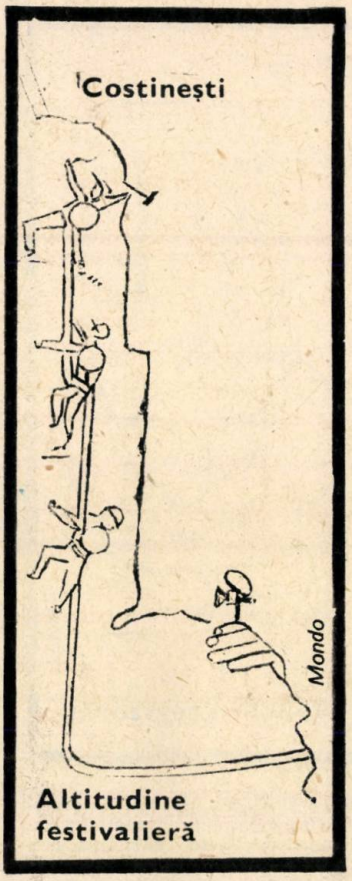
ții inteligente și patru obiecții neinteligente, acestea din urmă fiind acceptate pe loc.

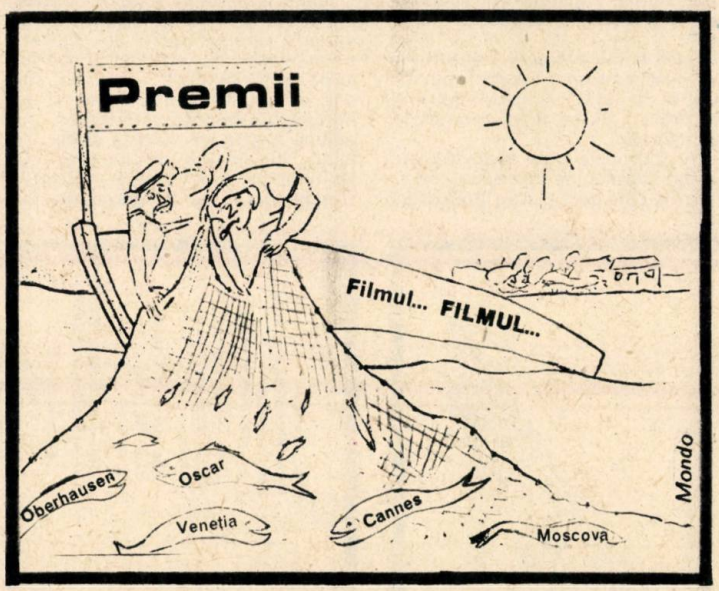
După cîteva săptămîni de discuții din care se desprind două idei clare: prima, că ar trebui desființați producătorii, a doua, că ar trebui desființați regizorii. Plictisiți unul de altul, producătorul cade de acord cu scenariul și regizorul cade de acord cu producătorul. Începe goana după echipă. Operatorul Y e bun, dar nu e liber, operatorul YY e liber, dar e prea încet, operatorul YYY e și liber și rapid, dar nu știe să pună lumina. În sfîrșit, se găsește unul care nu e nici liber (dar



se va elibera), nu-i nici rapid (îl grăbim noi!), nu știe nici să pună lumina (asta se învață!), așa că treaba poate să înceapă... Dar nu avem director de producție. Este întors unul care tocmai plecase la pensie, se supără cînd citește scenariul, fiindcă acțiunea se petrece la mare, iar lui i-a recomandat medicul să plece la Olănești. După multe rugăminți acceptă, cu condiția să se filmeze măcar o săptămînă la Olănești, ceea ce, după părerea lui, va ieftini filmul cu zece mii de lei. Devizul, însă, îi iese cu o sută de mii de lei în plus, deși aranjase o filmare de două săptămîni la Olănești. Se ceartă cu toții pe ăștia o sută de mii, pînă cînd, într-o bună dimineață (în cinematografie toate diminețile sînt bune, abia pe la prînz începe să se înrăutățească situația...), directorul anunță triumfător: «Am rezolvat!» Și prezintă un deviz mai mic cu trei mii de lei, considerînd, pe bună dreptate, că din 21 de roluri episodice ar putea să rămînă doar 20, ca să fie povestea mai rotundă. Abia după rotunjirea poveștii intră în acțiune pictorul scenograf care declară ferm că lui nu-i ajung banii (lui, adică decorului). Producătorul se înfurie și taie un perete din decor, directorul taie și el un perete, așa că scenografului nu-i mai rămîne decît să vorbească la cei doi pereți care i-au mai rămas. În schimb, pictorul de costume are cîștig de cauză, argumentele sale fiind irefutabile: «nu pot să-i las pe actori dezbrăcați». Producătorul se sperie atît de tare de această perspectivă, încît acceptă să se mai ia un perete de la decor și să se transforme în costume. Regizorul vrea să-și dea scenograful afară, dar acesta iese singur și, după trei ore, se întoarce cu patru pereți mai mici.

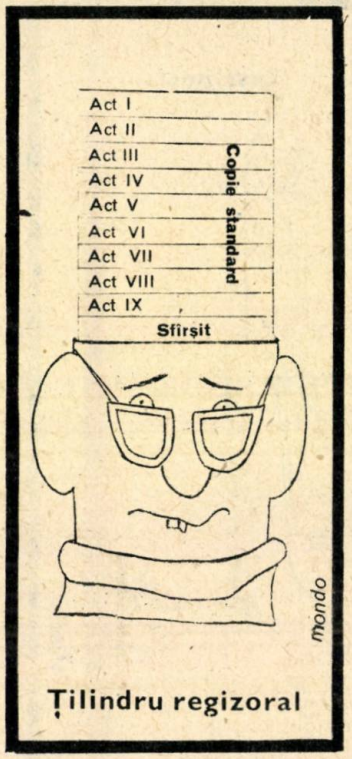
Cu actorii treaba e mai simplă: întrucît toți sînt ocupați în teatru sau în alte filme se apelează la pensionari. Deoarece însă personajele tinere nu pot fi interpretate tot de pensionari, se duc tratative secrete cu diverși actori, prin care aceștia sînt învățați cum să ia avionul după repetiție ca să ajungă la filmare, și cum să ia avionul înapoi, ca să ajungă la spectacol, întrînd zilnic în pielea a cel puțin trei personaje diferite. Actorii care aleargă cel mai repede sînt și cei mai apți să joace în film (se propune, prin urmare, introducerea maratonului ca disciplină obligatorie în Institutul de teatru). Numai că directorii de teatru nu sînt de acord ca actorii lor să decoleze direct de la repetiție și să aterizeze direct la spectacol, așa că urmează un schimb de scrisori politicoase între teatre și cinematografie, corespondență din care se poate deduce, alternativ, că teatrele ar putea să-și întrebuințeze sălile mai cu folos organizînd nunți și baluri, iar cinematografia ar fi mai avantajată dacă ar filma fauna bogată și exotică a Deltei. În cele din urmă, lucrurile se rezolvă, cu



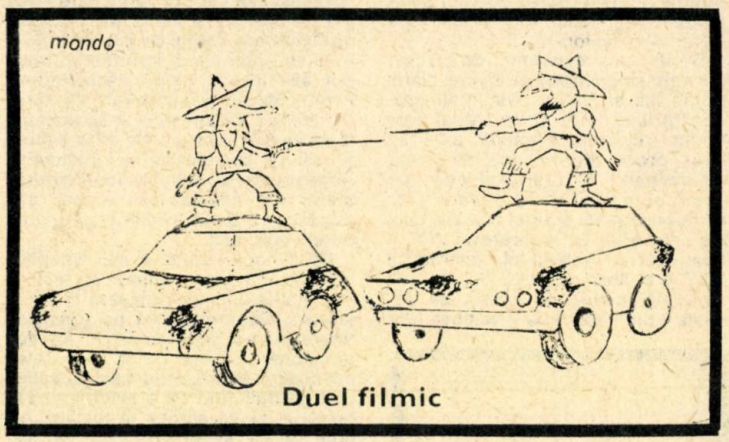


asigurări și jurăminte de ambele părți, pînă la prima întîrziere de avion sau de tren, cînd corespondența intră din nou în funcțiune, evitîndu-se schimbul inițial de amabilități.

În sfîrșit, totul pare să fie gata pentru filmare. Pare, fiindcă în momentul în care ar trebui să se audă «motor», se aude o înjurătură. S-a defectat o mașină, au sosit mai pu-



Țilindru regizoral



Duel filmic

ține proiectoare, pantofii interpretului principal sînt confecționați amîndoi pe dreptul, scenograful a uitat să facă o fereastră în zid, un rol secundar a pierdut trenul, directorul a plecat în prospecție la Olănești, protagonista a plîns toată noaptea și are cearcăne, recuziterul și-a luat concediu, operatorul s-a tăiat la degetul mijlociu, regizorul are draci... Și, pe deasupra, plouă cu găleata.

Trecînd peste toate aspectele bunei colaborări, se filmează totuși. Pelicula este dată pentru prelucrare în laborator, de unde iese verde. Se mai încearcă o dată și iese roșie. Semn că s-a copt. «Nu-i nimic — i se spune regizorului — schimbă acțiunea pe amurg». Personajul iese așadar în amurg din casă și dă, afară, peste o lumină galbenă. Asta ar trece neobservat, dar se duce la facultate. Seara. «Să zicem că învață la seral», propune cineva. În cazul ăsta, trebuie să-i găsim o ocupație peste zi. Este chemat din concediu scenaristul, ca să-i găsească o ocupație peste zi personajului său. Scriitorul W, care credea că a scăpat pînă la premieră, își lasă neterminat noul roman și se apucă să rescrie scenariul. (Cîteva episoade va trebui să le omitem ca să nu ne repetăm.)

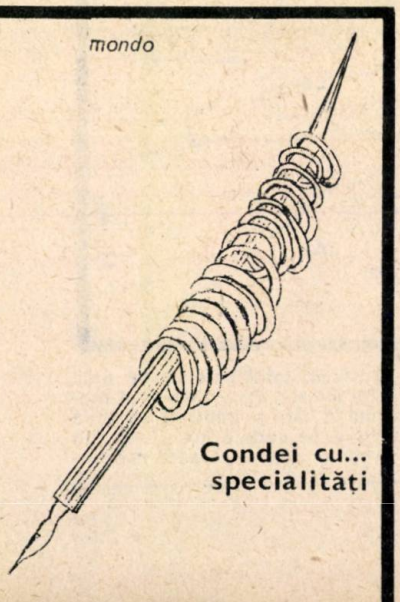
Filmul e aproape gata. E invitată o nouă artă: muzica. Compozitorul scrie, la cererea regizorului, treizeci de minute de muzică. Dar regizorul, după o îndelungată meditație, reține pentru film numai douăzeci de minute. Compozitorul întreabă, cu adîncă mirare, ce va face el cu celelalte 10 minute de muzică. «O simfonietă», e de părere regizorul. Compozitorul își ia angajamentul de a nu mai compune cît va trăi muzică de film și pleacă trîntind muzical ușa. Inginerul de sunet, ca să-i dea oarecare satisfacție compozitorului, acoperă cu muzică o parte din dialogurile filmului. «Tot sînt agramate», explică el. «Mai bine ai fi atent la postsincroane, care sună fals!» ia regizorul, nu se știe de ce, apărarea scenariului. Pe acest dialog al artelor, se aude plînsul monteuzei, care e moartă de oboseală, iar acasă o așteaptă trei copii...

Filmul iese pînă la urmă prost, așa cum se prevăzuse. Nu pleacă la Cannes, nu pleacă nici la Varna și nu are nici un succes de stimă, întrucît critica de specialitate... Dar asta nu mai e sinteză, ci analiză.

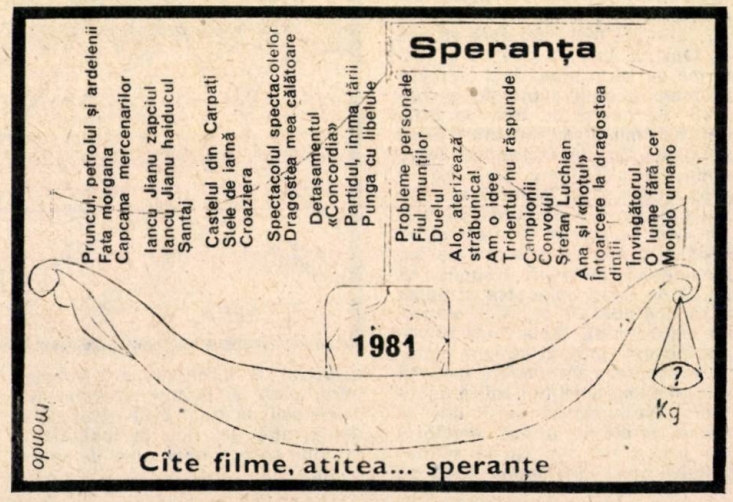
Așadar, în film își dau mîna mai multe arte, pentru a crea ceva nou.

Cînd nu se creează ceva nou, nu sînt neapărat de vină celelalte arte. Cînd se creează ceva nou, nu e întotdeauna meritul celorlalte arte. Și totuși, fără Homer, fără Leonardo și fără Beethoven, filmul pare să fie artă.

Dumitru SOLOMON



Condei cu... specialități



Desene de Ștefan GEORGESCU -MONDO

cinema și televiziune

Orgolii și servituți de „artă bis“

Televiziunea, un pericol pentru presa filmată? O întrebare la care răspunde, netimorat, un regizor stimulat de «concurență»

Mirel Ilieșiu văzut de Eugenia Dumitrașcu

Cinema

Aș fi vrut ca aceste gînduri așternute pe hîrtie să încerce să însumeze și să analizeze «foloasele» și «neajunsurile» pe care apariția televiziunii le-a determinat — nu în dezvoltarea fenomenului social-politic numit **Cinematografie** ci în evoluția **Limbajului cinematografic.**

Am scris «aș fi vrut», pentru că, după o sistematizare mai atentă a experienței personale de realizator și spectator, cît și a experienței dobîndite din lecturi de specialitate, am constatat că apariția televiziunii nu numai că **nu** a determinat mutații spectaculoase în scriitura cinematografică, dar nici măcar n-a iscat modificări de rutină în morfologia, ortografia și sintaxa acestei scrieri.

În 1950, René Clair scria: «**Televiziunea pare un extraordinar mijloc de** difuzare, **dar nimic nu ne permite încă să descoperim în el mijloace de expresie noi, necunoscute anterior**».

Aprecierea lui René Clair din 1950 a rămas valabilă și astăzi; i-aș reproșa doar prăpastia pe care o deschide între «**mijloace de difuzare**» și «**mijloace de expresie**».

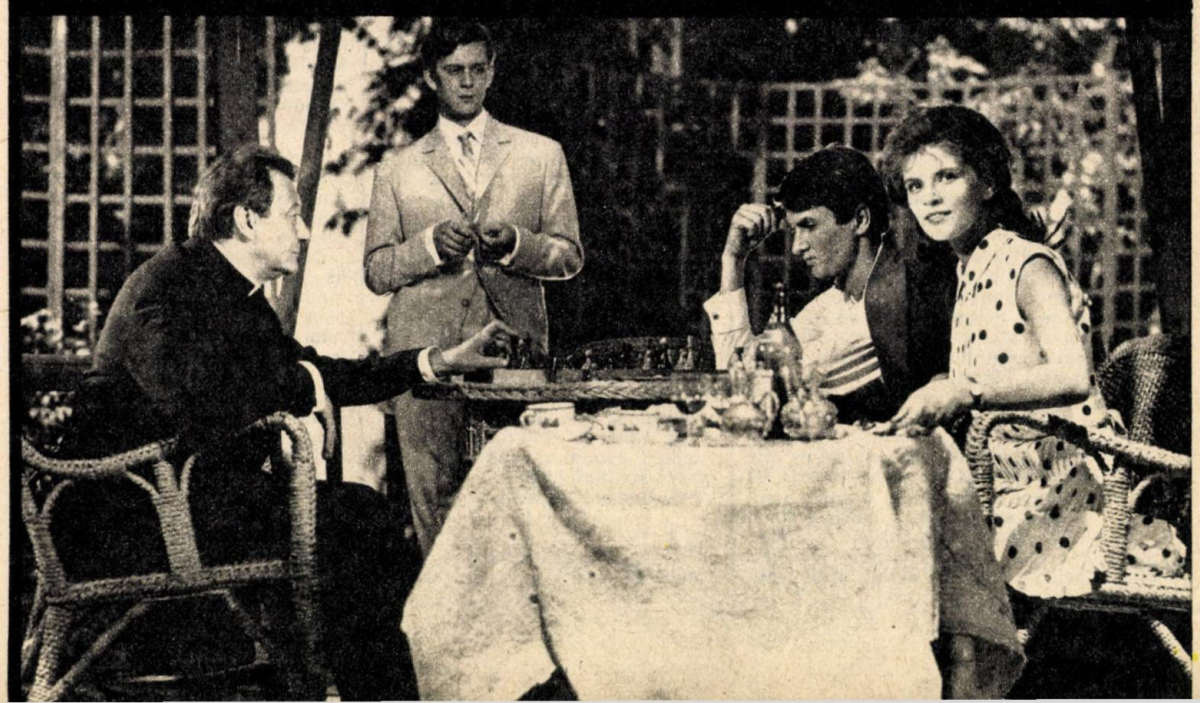
Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Marx — și cred că e bine să-i acordăm acest credit — atunci: «Opera de artă ca orice alt obiect creează un public pricepător de artă, capabil de a aprecia frumosul. Producția, deci, nu produce numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect».

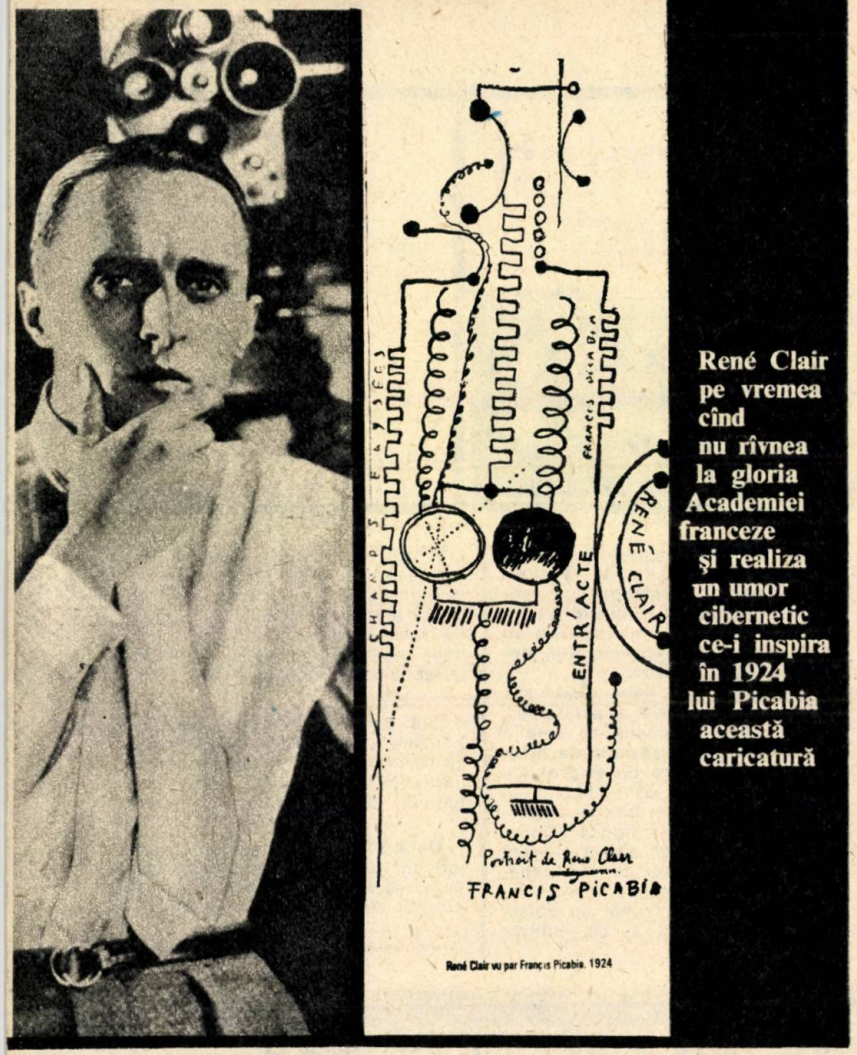
În «Arta filmului», Bela Balasz reia această aserțiune și o aplică la film: «Odată cu apariția artei filmului s-au născut nu numai opere de artă, ci și noi aptitudini omenești pentru perceperea și înțelegerea acestei arte noi».

Iată dar că aceste mijloace de difuzare, chiar dacă nu se confundă cu mijloacele de expresie, au o influență considerabilă asupra limbajului cinematografic.

Dacă filmul s-a constituit ca artă într-un răstimp incomparabil mai scurt decît toate celelalte arte, e și pentru că mijloacele de difuzare

Un film scris de Titus Popovici (după romanul omonim) nu poate oferi decît certitudini artistice. *(Străinul,* **revăzut la Tv., sub formă de «serial de luni seara»).**





René Clair pe vremea cînd nu rîvnea la gloria Academiei franceze şi realiza un umor cibernetic ce-i inspira în 1924 lui Picabia această caricatură

i-au conferit caracterul unei arte de masă — mai exact formulat: al celei mai de masă arte.

Apariţia televiziunii a înzecit (dacă nu şi mai mult) numărul celor care s-au «alfabetizat» cinematografic, al celor ce au învăţat deci să citească, folosind nu litere, ci imagini dinamice. Şi numai prin această «alfabetizare» de masă putem spera să deschidem o poartă largă spre acel «drum al Golgotei» — care este drumul de la fapte la idei, de la informare spre cultură. Deşi, probabil, comparaţia şchioapătă ca orice comparaţie, mi-aş permite să formulez (şi nu sînt primul) că televiziunea este pentru film ceea ce este tiparul pentru literatură.

Thomas Mann care nu recunoştea filmului statutul de artă în general şi cu atît mai mult cel de artă independentă şi care, în 1951, la aproape 35 de ani de la apariţia sonorului era nevoit să asocieze filmul (deşi nu e artă), muzicii şi artelor plastice, pentru universalitatea limbajului său — scria: **«Îmi este îngăduit să spun că am regretat filmul mut atunci cînd a fost aruncat peste bord de cinematograful sonor. Filmul mut are privilegiul muzicii (şi al tuturor artelor plastice) de a fi înţeles peste tot, de a fi la el acasă în întreaga lume. Cînd a început să vorbească, universalitatea lui a fost destrămată de limbile naţionale».**

Dacă apariţia televiziunii, după cum am văzut, nu a adus decît indirect (prin dezvoltarea mijloacelor de difuzare) «foloase» scriiturii cinematografice, **«neajunsurile»** au influenţat-o şi mai puţin.

Odată cu descoperirea posibilităţilor tehnice de înregistrare magnetică a imaginii («Ampex-ul», cum i se spune în argoul tehnicienilor), televiziunea şi-a însuşit — nici nu putea altfel — fără nici un fel de adaptări sau modificări, toată gramatica scriiturii cinematografice, inclusiv bolile şi suferinţele ei.

S-ar cuveni să deschidem acum o mică paranteză, nu pentru că este esenţială, ci pentru că este simptomatică.

Noile mijloace de înregistrare magnetică au îmbogăţit cu noi posibilităţi şi au îmbunătăţit din punct de vedere tehnic, trucajele. Acest cîştig tehnologic nu a adus cu el decît o întoarcere la bolile copilăriei, cînd uimiţi de jucăria încăpută pe mîinile lor, cineaştii şi spectatorii se bucurau de rodul subestetic al acestor trucaje: imagini de coşmar, metafore rudimentare, pendulare între grotesc şi kitsch.

Filmul, prin condiţia lui istorică mai matur decît televiziunea, nu s-a molipsit (se ştie că scarlatina nu se face de două ori), aşa încît numai micul ecran ne mai rezervă bucuria de a o vedea pe Corina Chiriac cîntînd calmă şi surîzătoare în mijlocul unei furtuni de gradul 7, ori pe Aurelian Andreescu emiţîndu-şi tremolo-urile dramatice sub ploaia de scîntei a unei şarje de fontă.

Pentru că în scurta paranteză dedicată trucajelor am folosit o metaforă medicală, mi-aş permite să continui şi să constat că apariţia televiziunii a provocat o a doua recidivă a unei boli foarte grave pe care limbajul cinematografic a contractat-o încă din copilărie. Boala s-ar putea numi: «Teroarea cuvîntului şi suzeranitatea literaturii».

Primele simptome s-au manifestat încă din copilărie. Pentru că filmul era lipsit de cuvînt i s-a negat chiar apartenenţa la artă. Criza acută s-a declanşat în prima tinereţe, provocată de apariţia sonorului. Simptome: teatru filmat şi ilustraţii mişcătoare la «digest»-uri după romane celebre. Dar a găsit resurse interne pentru a se tămădui. Se părea că s-a vindecat definitiv.

Prima recidivă s-a produs în a doua tinereţe (după cel de-al doilea război mondial). Simptome: scenariu — gen literar independent. Manifestări locale: boala nu s-a generalizat. Organismul sănătos a răspuns prompt şi s-a obţinut chiar un spor de sănătate.

A doua recidivă s-a declanşat la maturitate şi a fost provocată de apariţia televiziunii. Simptome: unul singur, dar foarte grav şi, mai ales periculos: presă filmată.

Despre această a doua recidivă aş dori să încerc să formulez cîteva gînduri ce poartă pecetea dublei mele calităţi, de realizator şi spectator. Ele se mărginesc să răspundă la trei întrebări: Cînd? Cum? şi De ce? a reapărut această «boală».

La întrebarea esenţială: cum se poate vindeca? nu voi încerca să răspund, pentru că nu sînt profet, nici măcar teoretician, am 58 de ani şi am devenit înţelept. Voi răspunde însă unei întrebări pe care, evident, mi-o va pune orice cititor al rîndurilor de faţă: cum se împacă afirmaţia de la început, **«Televiziunea nu numai că nu a determinat**

mutații spectaculoase, dar nici măcar n-a iscat modificări de rutină în scriitura cinematografică», cu aserțiunea de la sfîrșit în care constat că limbajul cinematografic e pîndit de **«un simptom foarte grav și mai ales periculos: presa filmată?»**

Răspund:

Pericolul, deocamdată, se manifestă din plin în tot ce este film de televiziune, de la «documentar» la «ficțiune».

Cînd? cum? și de ce? a apărut deci pericolul «presei filmate» în filmul de televiziune. Încercarea de a răspunde acestor întrebări se bazează pe un examen (sumar și impresionist) de factură mai mult istorică decît estetică. «Pericolul» a început odată cu apariția televiziunii și din cauza acestei tehnici de a înregistra — și deci de a păstra, depozita imaginea. Transmisiile erau directe și se pierdeau odată cu consumarea lor. Acest parametru strict tehnic s-a constituit ca o condiție hotărîtoare și determinantă pentru stabilirea profilului ei.

La început, televiziunea a fost o presă scrisă în imagini și difuzată printr-o antenă asemănătoare celei de radio. Era și firesc să fie făcută de redactorii radioului (marea majoritate) și de către cei din presa tipărită. De atunci și pînă azi (cu sporul inerent de experiență și specializare) emisiunile de televiziune, inclusiv cele filmate, sînt realizate de profesioniști ai cuvîntului rostit sau scris. Rezultatele sînt evidente.

Cum condiționează această stare de fapt scriitura cinematografică a filmelor de televiziune? În loc să fie gîndite, construite și scrise în imagini filmate și montate, ele sînt gîndite, construite și scrise în cuvinte ce eventual vor fi ilustrate.

Lucrurile se întîmplă cam așa: redactorul scrie un text, operatorul filmează niște imagini (mai mult sau mai puțin ilustrative, în funcție de imaginația, inteligența și cultura sa), monteurul le lipește cap la cap, cu singura grijă să dureze nici mai mult nici mai puțin decît durează citirea textului conceput de către redactor. Și, pentru ca redactorii să nu fie acuzați de monopol, mai cedează din cînd în cînd aparatul de filmat scriitorilor. Așa am fost blagosloviți cu rubrica: «Carnet de scriitor» (cît cinism! Nici măcar cineva nu s-a gîndit s-o intituleze: «Ecran de scriitor»).

Aici ar trebui să mai deschidem o paranteză, tot așa, nu pentru că ar fi esențială, ci pentru că este simptomatică. În ultimul timp, emisiunile de versuri folosesc cu aplomb și încîntare traducerea mecanică în imagini a metaforelor literare. Cu alte cuvinte, fiecare cuvînt din metaforă se înlocuiește în montaj cu imaginea lui concretă. Surprinzător este că acest procedeu nu se folosește la emisiunile de satiră și umor ci, așa cum scriam mai sus, la emisiuni de versuri, versuri de tot felul: de dragoste, patriotice, etc.

În deceniul al IV-lea, Cezar Petrescu, într-unul din cele două romane satirice pe care le-a scris (nu-mi amintesc dacă în «Nepoata hatmanului Toma» sau în «Floare de agave»), desenează efectiv portretul femeii ideale, așa cum ar rezulta dintr-o descriere literară metaforică. Nu-l pot reproduce în facsimil, așa încît mă voi mărgini să-l descriu în cuvinte. În locul ochilor erau desenate două migdale, în locul obrajilor, două piersici, în locul gurii — o cireașă, în locul sînilor — două mere, în locul taliei și al coapselor — o alăută (dacă vreți, putea fi și florentină) și, în sfîrșit, în locul picioarelor, o pereche de copite de căprioară. Cred că nu mai e necesar nici un comentariu.

Spre cinstea noastră, a «făcătorilor de film profesioniști» ar mai trebui adăugat, fără modestie, că în multe din filmele de ficțiune destinate sălilor de cinematograf, schimbările produse de existența televiziunii în conștiința spectatorilor, au fost folosite în mod magistral. Cred că în filme cum sînt: **Despre altceva** (Chytilova), **Blow-up** (Antonioni), **Conversația** (Coppola), **Fără anestezie** (Wajda) și lista ar putea continua — n-ar fi putut fi concepute **așa** și nici n-ar fi fost recepționate **așa**, dacă n-ar fi existat deschiderea pe care televiziunea a sfredelit-o în noi toți — realizatori și spectatori.

Ce concluzii aș putea trage la aceste cîteva gînduri răzlețe, formulate șchiop și foarte subiectiv? S-a scris enorm despre arta filmului și de către cei care o fac, și de cei care o judecă, și de cei care o văd. S-a scris cu dragoste sau cu ură. Indiferent însă cum s-a scris, pentru mine esențială este încrederea în posibilitățile nelimitate ale acestui minunat și complex mijloc de comunicare. De aceea, în loc de concluzii, îmi voi permite să-l citez doar pe Tudor Vianu, care scria în 1925: **«Va veni o zi cînd poetul filmic va lucra într-o deplină neatîrnare de sugestiile artei literare, munca sa se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului. Unirea muzicii cu imaginea nu se va mai face, ca astăzi, după criteriul analogiei, ci prin forța unei afinități imanente. Prins și tîrît de tema melodică, ochiul va căuta în afară înțelesul acestei zbuciumări și se va repauza în succesiunea aceea de apariții strălucitoare ieșind și intrînd în noapte. O adevărată libertate apolinică în înțelesul misterios de care vorbea Frederic Nietzsche».**

Mirel ILIEȘIU

Astă vară, în fiecare săptămînă *O pasăre albastră* la domiciliu (Elisabeth Taylor în filmul oferit copiilor noștri pe micul ecran).

d'ale cascadorilor

Două pături

Venisem la Cluj cu Stavru și Doru Dumitrescu să filmăm pentru regizorul Francisc Munteanu la filmul **Pistruiatul**, serial tv. O nimica toată. Stavru îi spusese regizorului că, în două zile, terminăm tot. Mi s-a atras atenția că, de fapt, primul lucru pe care trebuie să-l fac e să-mi tund părul și să-mi rad mustața. Toate ca toate, dar mustața nu; mă certam în continuare cu Tudorică, dar luasem deja drumul frizeriei și începusem să mă gîndesc la filmarea de a doua zi. Mă gîndeam din ce în ce mai mult la filmarea asta care prea era simplă și nu-mi mirosea a bine. Aș fi vrut să fac ceva care să rămînă în mintea spectatorului, ceva care să-l impresioneze mai mult decît tot ce văzuse el pînă atunci.

A doua zi, la locul filmării, mașini cu zvastică, figuranți îmbrăcați în nemți și români stăteau laolaltă, fumau sau spuneau bancuri. Vin aparatele, mașiniștii, travelingul, întreaga echipă, printre care și nea Marin, pirotehnicianul.

— Nea Marin, ai adus cutiile pentru căzături?

— Stai liniștit, Albule, sînt aici de-o săptămînă.

— Unde vrei exploziile?

— Dacă tot mă întrebi, pune-mi sub streașină cîteva.

Sub streașină, asta este! De la o explozie poate lua foc podul unei clădiri din care coboară un neamț în flăcări, simt că înebunesc de plăcere. Sper că și Francisc Munteanu o să fie încîntat. Fug spre regizor cu Tudorică după mine, care caută să mă convingă.

— Albule, ești nebun, n-are cum să ia foc podul.

Ne liniștește pe amîndoi regizorul, care ne asigură că, înainte de a veni noi, i-a spus lui nea Marin să pună cîteva explozii pe acoperișurile clădirilor în care sînt «nemții». Este de acord cu ceea ce vreau să fac.

— Numai că asta o să filmăm mîine seară la atacul românilor.

Eu și Doru începem filmarea.

— Hai băieți, sus pe acoperiș.

— Stavrule, mută mitraliera.

— Gata, filmăm!

Terminăm acoperișul cu bine. Începusem să mă îndoiesc de presimțirile mele. A doua zi, liber. Seara filmare, noi toți, mai puțin Doru Dumitrescu care plecase la București la **August în flăcări**, unde se mai filmase cu el și era nevoie de racord.

Începem pregătirile. Tudorică aduce o găleată cu motorină, nea Marin niște lavete și cîlți, regizorul Ovidiu Ionescu aduce costumul pe care trebuia să-l îmbrac și care, bineînțeles, trebuia să ardă. După aceea vine cu două pături explicîndu-mi:

— Albule, după ce treci prin cadru cu focul pe tine, vii și te așezi aici cum vrei tu, eu pun păturile ude pe tine și te sting.

— Bine bătrîne, îți mulțumesc, deci aici vin!

— Da, uite și robinetul, te ud imediat.

Îl las pe Ovidiu să-și vadă de treabă și încep să mă îmbrac. Tudorică îmi prinde de costum lavetele îmbibate în motorină, la sfîrșit bagă după centură un ghemotoc de cîlți peste care toarnă o cană de motorină.

— Toarnă Tudorică, toarnă că nu torni pe tine!

— Ce te vaiți acum?

— De, prefer să mă vait acum decît după. Dacă în meseria noastră faci o greșeală, «după» nu se știe dacă mai apuci.

Totul e pregătit, aparatul este montat, operatorul Bazil Oglindă mă roagă să mai fac odată traseul pentru el care se uită prin aparat și stabilim ultimele detalii.

— Eu dau motor, Stavru trage cu mitraliera, motocicleta trece prin cadru, nea Marin dă o explozie în fața ei și restul pe acoperiș. Tu trebuie să cobori din pod după a treia explozie, nu mai devreme, pentru că aparatul urmărește mai întîi motocicleta și abia după aceea se oprește pe ușa podului prin care ai să ieși tu, ai înțeles? mă întreabă Francisc Munteanu.

— Perfect!

— Succes!

— Gata!

Rog pe un soldat să aprindă o făclie și să urce după mine în pod, aud de jos întrebările regizorului și răspunsurile celorlalți.

— Motocicleta?

— Gata!

— Stavru?

— Gata!

— Figurația?

— Gata!
— Exploziile?
— Gata!
— Albu?

Pun pe soldat să-mi dea foc și mă aplec la 90 de grade cu mîinile în lateral, în așa fel încît să nu mă ajungă flăcările la față și strig:

— Gata.
— Motor!

Se declanșează infernul: motocicleta merge, Tudorică trage, figuranții trag cu pușile, nea Marin, ce face nea Marin? Ar fi trebuit să dea exploziile, să fie așa de mare răpăiala mitralierei încît să nu aud exploziile? Aștept totuși, soldatul de lîngă mine; cred că mă întreabă ceva dar nu aud nimic, și mă gîndesc cu groază ce să fac. Focul arde și deocamdată nu am cum să-l opresc. Soldatul este în continuare acolo și cred că îmi vorbește mie, pentru că îi văd buzele cum se mișcă, dar atît.

«Ce dracu face nea Marin cu exploziile?»

Timpul începe să se dilate; acestea sînt momentele din cascadorie, în care ai timp să gîndești în cîteva secunde, poate chiar zecimi de secundă pînă în cel mai mic detaliu la tot ce a scris Dostoievski în opt sute de pagini în timp de doi ani.

«Dacă cobor acum și este prea devreme, stric totul, trebuie să mai aștept».

Umbra soldatului de lîngă mine, ușa podului prin care trebuie să cobor și care acum este ca intrarea unei hrube negre și fără fund, toate astea sînt parcă venite dintr-un coșmar pe care nu știu cum să-l opresc.

«Exploziile, unde sînt exploziile, că înnebunesc, nu le aud și am început să simt focul pe picioare și în spate, pe brațe încă nu».

Văd o lumină puternică și mă întreb ce mai e și asta? Lumină puternică și fără nici un zgomot, explozia asta este, a făcut-o cu mai mult magneziu, de aceea nu face zgomot și este a patra pe care o văd, nu a treia, sînt deja în întîrziere. Mă arunc pe scări ca un bolid, îmi dau seama că prea mă duc repede în jos și mă opresc pe la jumătate, cu ritmul unui tip care este totuși în flăcări, nu ca unul care a întîrziat la fiimare. Trec exact pe acolo pe unde stabilisem să mă opresc și mă arunc cu fața la pămînt lîngă Ovidiu și aștept, aștept, aștept.

— Ce faci Ovidule!

— Nu știu unde sînt păturile!

Încearcă să mă stingă cu mantaua unui soldat, sar în picioare și încep să alerg rupînd costumul de pe mine, după ce termin, îl întreb pe Ovidiu, plin de nervi:

— Unde sînt păturile?

— După ce ai plecat tu, te rog, crede-mă, nu mai erau. Am vrut să opresc filmarea, dar erai deja în flăcări.

Stau în holul hotelului și aștept mașina să mă ducă la aeroport. Sînt cam obosit. Aproape că mi se închid ochii, dar mulțumit. Filmarea a ieșit bine! mă întorceam acasă fericit.

Cascadoria e mai mult decît o profesie riscantă. E o pasiune pe viață și pe moarte

Între timp aflasem și cine a luat păturile: unul dintre figuranți care nu filma atunci, făcîndu-i-se somn și trecînd pe lîngă ele, le-a luat și a plecat să se culce... Nici astăzi nu-mi vine să cred.

De ce tocmai păturile mele?...

Nicolae ALBU

Cetățeni, protejați animalele! sau Centura de cascador

Cinema

Trebuie să vă mărturisesc că imboldul decisiv pentru scrierea acestui articol l-am primit din partea... cîinelui meu. De fapt, cînd spun cîine, exagerez; este ceva intermediar între un manșon și un guler de blană, cu trei puncte negre care indică amplasarea capului. Cum vă spuneam, mergeam cu cîinele în mașină și a fost atît de zdruncinat de frîne și de cotituri, încît cineva mi-a spus în glumă: «de ce nu-i pui centura de siguranță?» De pus nu i-am pus-o, dar am venit acasă și m-am așternut hotărît pe scris. Și voi începe chiar cu centura de siguranță.

De fapt nu sînt primul cascador care dorește să aducă argumente în favoarea ei. La noi în țară s-au făcut numeroase filme în colaborare cu Direcția Generală a Circulației, filme care demonstrează utilitatea centurii de siguranță în caz de accident. Ea protejează corpul conducătorului auto de impactul cu parbrizul, permițînd implicit păstrarea lucidității — condiție «sine qua non» pentru evitarea altor urmări ale accidentului. Filmele de care vă vorbesc fac parte din categoria denumită «comenzi speciale», categorie care include și filmele de protecția muncii, iar faptul că peripețiile din aceste scurt-metraje sînt realizate de cascadori dezvăluie și acea latură inedită a spectaculoasei meserii care o leagă nemijlocit de viața și activitatea dumneavoastră zilnică. Procesul de «simulare» a accidentelor ce pot interveni în urma neglijării echipamentelor de protecție, folosirii incorecte a utilajelor și nerespectării măsurilor de siguranța muncii nu este deloc simplu: se fac sărituri de la înălțimi foarte mari, treceri prin foc, se evită la limită (sau nu se evită) obiecte în cădere, se «imită» urmările stării de ebrietate a șoferilor de pe basculante sau autobuze. Și nu puține au fost cazurile cînd pentru a crea situații cît mai veridice care să vă convingă și «să vă atenționeze», cascadorii au acceptat să ducă simulările pînă la limitele maxime, chiar cu riscul de a... Dar să nu dramatizăm, fiecare meserie are dificultățile și răspunderile ei, sau cum spune unul dintre colegii mei: «te-ai făcut cascador, trebuie să joci». Iar «joaca» poate lua diferite forme, dintre care una o constituie spectacolele de cascadorie-auto. Am luat parte și eu la aceste spectacole și trebuie să mărturisesc că am încercat deseori senzația îmbătătoare de triumf la intrarea pe stadioanele asaltate de spectatori, în aplauzele lor entuziaste. Trebuie însă să știți că scopul spectacolelor de cascadorie-auto nu constă doar în performanțele tehnico-sportive. Mersul pe roțile laterale, tonourile, carambolajele, derapajele, trecerile prin foc, dărîmarea obstacolelor — lucruri de certă spectaculozitate — au și o parte educativă, oferind spectatorilor soluții pentru evitarea situațiilor critice. Deși în ultima vreme ștacheta posibilităților cuplului «om-mașină» s-a ridicat extrem de sus, totuși echipa de cascadori-auto, reunită și condusă de Szoby Cseh, s-a străduit să-i convingă pe spectatorii noștri că virtuozitatea, perfecta stăpînire a propriilor reflexe și a mașinilor, curajul și profesionalismul protagoniștilor reunite pînă nu demult în expresia «ca-n filmele americane» — pot purta cu mîndrie și eticheta virtuozității cascadorilor autohtoni.

Ajuns în acest punct, am recitit articolul și mi-am dat seama că păcătuiesc printr-o marcată superficialitate și că am neglijat total necesitatea existenței unei idei de bază, idei-motto, care să rămînă în memoria cititorului și să-i dea de gîndit. Oare care ar putea fi această idee? «Folosiți centura de siguranță?». «Cascadorii și procesul de producție»?... Ori «Urmăriți performanțele cascadorilor dar nu circulați cu ei»?... nu, nu, cu siguranță trebuie să fie și altceva... Ah, da, cum de-am uitat: «Cetățeni, iubiți și protejați animalele!»

Nicolae DIDE

Milano '81
Colocviul FIPRESCI

Cinema și televiziune: război rece sau coexistență pașnică?

În acest an colocviul Federației Internaționale a Presei Cinematografice (FIPRESCI) a preluat o problemă care plutește cam prin toate mediile interesate: există o stare de beligeranță între cele două modalități de mass-media, cinema și televiziune? Există posibilități de conlucrare, de influențare reciprocă sau, dimpotrivă, de dominare a uneia de către cealaltă? Există căi de a pune filmul și televiziunea în stare de complementaritate? (Teza este susținută de foarte mulți observatori avizați, sociologi și teoreticieni de film și televiziune). Tehnica atît de complicată și de avangardistă a televiziunii (dar de ce nu și a cinematografului?) poate obliga la o colaborare și redimensionare a celor două expresii ale mass-mediei? (Există o realitate în această interogație, dar răspunsul, iarăși după opinia noastră și așa cum am arătat și în colocviul mai sus menționat, este doar parțial). Vastitatea temei abordate de colocviul de la Milano în acest an a oferit însă, în mare măsură, posibilitatea de a expune o serie de constatări de bun simț care fac, credem, posibilă, o privire detașată de prejudecățile partizane. Selectînd trei puncte de vedere din cele peste 20 cîte au fost exprimate, am aderat la calea viabilă și posibilă pentru cele două modalități de expresie.

Mircea ALEXANDRESCU

Un fals conflict

Cinema

Audiovizualul este în plină transformare. Timp de o jumătate de secol și pe vremea cînd termenul însuși de audiovizual nu exista, el se compunea strict din cinematograf. Apoi s-a născut televiziunea, urmată nu demult de «video-acasă» și de noile tehnici în transmiterea imaginilor și a sunetelor (telex, sateliți etc.). Întrebarea care se pune în fața acestui vast ansamblu audiovizual este cea a specificității diverselor sale componente. Ne aflăm sau nu în prezența unor mass-media de naturi total diferite unele de altele, dar care se angajează într-o concurență artistică și un război comercial, sau e vorba doar de ramuri vecine ale unuia și aceluiași trunchi care ar fi adevărata artă a șaptea, «arta audiovizualului?» De fapt, a pune întrebarea e ca și cînd ai răspunde la ea. Dacă există o emulație în planul operelor și a produselor întru cîștigarea favorurilor publicului, e bine, pentru că pentru public, cinema și televiziune e același lucru: imagini animate și sonorizate. Deja, în 1950, René Clair declara: «Televiziunea nu este altceva decît cinema». Problema este mult mai puțin teoretică decît pare. Criza de conștiință a profesioniștilor în ale audiovizualului (fie că e vorba de creatori, finanțatori, critici, istorici, animatori culturali etc.), a unității sau a diversității de mass-media audiovizuale, de ficțiune, este încărcată de consecințe practice. Mai există un ostracism profund la practicienii cinematografului sau televiziunii sau ai altor forme de comunicare audiovizuale fondat pe criterii superficiale, dăunător pentru toți. Ca să luăm un exemplu concret, din indiferent care cotidian, o să constatăm că nu același ziarist analizează telefilmul difuzat a doua zi, și filmul care iese pe marele ecran. În ambele cazuri, totuși, acești doi gazetari au văzut o operă de ficțiune audiovizuală în proiecție privată (repet, filmele urmează să iasă a doua zi) și vor face cronicile respective la rubrica «spectacole» în aproape același număr de rînduri și cu același scop: să-l informeze pe cititor despre calitățile și defectele filmului prezentat. Alt exemplu: înseamnă să sărăcești reflecția critică dacă te apuci să discuți despre arta lui Alfred Hitchcock fără să-i studiezi episoadele pe care acest maestru al suspensului le-a pus în scenă pentru un serial Tv pe care l-a realizat.

I. Criteriile de diferențiere extrinsece naturii mass-mediei

O remarcă preliminară se impune: există un domeniu, unul singur, unde specificul Tv este stăpîn — «directul», acel așa-zis «pe viu». Nu există și nu poate exista prin natura sa, «cinematograf în direct» (a nu se confunda cu ciné-vérité). Prioza directă era stăpînă absolută în epoca, numită eroică, a televiziunii, unde chiar și piesele dramatice se realizau după această metodă. Astăzi, ele se numesc tele-filme (evoluție semantică revelatoare), sau chiar filme pur și simplu și sînt înregistrate pe peliculă optică și realizate în condiții analoage celor proprii filmelor cinematografice. «Directul» este rezervat astăzi emisiunilor de informare, transmisiilor sportive, în mod excepțional emisiunilor de varietăți sau meselor rotunde. Pe scurt, numărul de ore din programul televiziunii realizat în direct a ajuns minim. Cu excepția, deci, a prizei directe, există fără îndoială și alte diferențe între cinema și televiziune, dar ele sînt sau diferențe între elementele interșanjabile a două componente ale mass-mediei sau sînt diferențe cantitative și nu calitative.

A. Diferențe între elemente interșanjabile

Criteriul de distincție cel mai evident între cinema și televiziune rămîne cel care se bazează pe puterea de receptare de către public a operei audiovizuale: pe de o parte există o mulțime de oameni față în față cu marele ecran într-o sală obscură, de cealaltă parte, cîțiva indivizi în fața unui tub catodic. Nu se poate fundamenta o poziție serioasă pe o astfel de diferență. Ceea ce îl atrage tot mai mult pe telespectator sînt «filmele de cinema», adică operele audiovizuale de ficțiune care au cunoscut o exploatare în sălile cinematografelor, foarte numeroase în programele de televiziune din Franța (130 de filme pe an pentru TF1 și pentru A2, 260 de filme pentru FR3). Este adevărat — deși sînt cazuri rare — cîteva tele-filme, adică opere audiovizuale făcute pentru televiziune, s-au bucurat și de o exploatare în sălile de cinema. De pildă, **Clownii** de Fellini și **Scene din viața conjugală** de Ingmar Bergman au fost, în țările lor de origine, concepute ca telefilme, dar nu au fost teledifuzate în Franța decît după ce au fost exploatate pe marele ecran.

B. Diferențe cantitative și nu calitative

Trebuie lăsată de-o parte acea importantă distincție între cinema și televiziune, care se sprijină pe mărimea bugetelor. Nu încape îndoială că producțiile Tv nu se bucură de aceleași avantaje financiare ca producțiile cinematografice, dar este imposibil să deducem de aici un criteriu obiectiv sau să fixăm o cifră — graniță între aceste două tipuri de bugete, cu atît mai mult cu cît excepțiile nu lipsesc (de pildă, recentul serial realizat de Tv franceză, **Nana**, a costat mult mai mult decît un film normal de cinema). Termenul de serial ne face să ne întrebăm, dacă nu cumva există genuri specifice de televiziune sau specific cinematografice. Ficțiunea, adaptarea literară,

→

Clownii de Fellini: un film conceput inițial pentru televiziune, dar difuzat mai întîi pe marile ecrane

documentarul sînt comune celor două modalități ale mass-mediei; în timp ce serialul, care presupune o mare stabilitate a auditoriului, poate părea pur televizual (dar ar însemna să uităm bătrînul și bunul film făcut din episoade care înflorea în prima jumătate a secolului în cinematograf și care renaște astăzi, sub o formă puțin diferită și după o eclipsă datorată tocmai televiziunii, ca de pildă **Războiul stelelor**, gîndit de George Lucas pentru 9 episoade). Emisiunile de varietăți au și ele un echivalent cinematografic: de pildă, concertul filmat tip **Woodstock**. Numai «jocurile televizate» tip «cine știe cîștigă» par a fi inadaptabile pentru cinematograf. Dar trebuie să recunoaștem că acest exemplu nu este suficient pentru a demonstra că există o ruptură între aceste două modalități de expresie atît de asemănătoare care sînt televiziunea și cinematograful. Mai rămîne totuși un element important de diferențiere: publicul. În Franța, 170–180 milioane de spectatori de cinema, pe an, dar într-o singură seară: 10–15 milioane de telespectatori. Un ultim criteriu a fost stabilit de partizanii diferențelor care iau drept argument publicul. După un specialist francez, imaginea televizuală n-ar fi percepută de retina umană în același fel cu imaginea cinematografică. Teza este îndrăzneață, dar mai rămîne ca ea să fie dovedită din punct de vedere anatomic.

Printre puținele ore dedicate de televiziunile mondiale transmisiilor în direct, o mare parte le ocupă sportul

II. Tendințele către unitatea audiovizualului

După cum am remarcat, nimic în natura însăși a cinematografului și a televiziunii nu poate demonstra că există o prăpastie de netrecut între ele. Diferențele sînt istorice, anecdotice, tehnice, dar nu sînt fundamentale, pentru că în ambele cazuri e vorba de un spectacol de imagini animate. Un actor este un actor, un regizor este un regizor, o intrigă este o intrigă, un travelling este un travelling, indiferent de procedeul tehnic care aduce imaginea către spectatori, și indiferent de felul în care un spectator plătește ca să vadă această imagine. La nivelul creației, aceiași oameni slujesc atît televiziunea cît și cinematograful. I-am citat mai sus pe Fellini, Bergman și Hitchcock și nu cred că aceste nume va sugerează niște necunoscuți în căutare de ciubuc alimentar. Mai pot fi citați Claude Chabrol, John Ford, Buster Keaton, uzina Walt Disney sau, invers, cineaști formați de televiziune ca Robert Altman, Arthur Penn, Sidney Pollack. Numeroasele coproducții cinema-tv constituie și ele dovada unei apropieri între aceste două modalități ale mass-mediei. E bine cunoscut rolul capital pe care l-au avut canalele de televiziune vest-germane în nașterea acelui tînăr cinematograf de peste Rin în care s-au impus nume ca Volker Schloendorf, Wim Wenders sau Fassbinder.

S-ar putea obiecta că un anumit număr de coproducții cinema-tv există în două versiuni: o versiune mai scurtă pentru exploatarea în sălile de cinema și o versiune lungă pentru difuzarea în episoade, ceea ce ar părea că răspunde necesităților diferite ale celor două modalități ale mass-mediei. **(Christos s-a oprit la Eboli, Molière, Scene din viața conjugală).** În realitate, ne aflăm în fața unor excepții și această practică nu se extinde la toate coproducțiile: **Apocalypse Now** și **Kagemusha** au fost remaniate după prezentarea lor la Cannes și înainte de orice teledifuzare, iar Spielberg a emis «o nouă ediție» a **Întîlnirilor de gradul trei.**

Dacă ținem seama de această unitate ontologică a cinematografului și televiziunii fără să ne împiedicăm de divergențele de amănunt, putem rezolva multe din problemele de limbaj puse de tehnicile noi. În aceste condiții, a opune filmul televiziunii și invers devine absurd. Ceea ce este teledifuzat, este un film, indiferent de modul de producție care a stat la bază. Ceea ce spectatorul contemplă la el acasă sau în sala de cinema este un film sau un program audiovizual. Deja cea mai mare parte a revistelor de televiziune au inclus o rubrică de cinema uneori foarte importantă, în timp ce revista «Cahiers du Cinéma» cuprinde un supliment central care se ocupă, în exclusivitate, de televiziune și de video.

Calea către unitate pare încă lungă, dar la sosire vom constata că s-a rezolvat delicata — și falsa — problemă a raporturilor conflictuale dintre cinema și televiziune, care aruncă o umbră amenințătoare asupra viitorului, creației audiovizuale în ansamblul ei. Ca și asupra activității industriale și comerciale al cărei teren principal este creația.

René THEVENET,

președinte delegat al Asociației Franceze a producătorilor de film

O falsă concurență

Cinema

Relația dintre cinema și televiziune îmbrățișează un domeniu atît de întins, încît trebuie să faci un mare efort ca să nu cazi în tentația de a vorbi cîte puțin despre toate. Iată de ce, aș vrea să mă limitez la cîteva probleme fundamentale, care, cel puțin în condițiile noastre, hotărăsc de felul

cum funcționează cele două mijloace de comunicare. Pentru început, trebuie să reamintim un lucru evident: de la apariția televiziunii de masă, publicul de cinema a suferit o puternică scădere (ca număr). Acest fenomen s-a produs în lumea întreagă și s-a desfășurat aproape la fel peste tot. Nu încape îndoială că situația este diferită din punctul de vedere al producătorului, care s-a pus imediat să producă filme pentru televiziune, și e diferită și din punctul de vedere al artistului realizator, care a dorit să aibă un contact cu un nou public de cinema, cu un public care să-și aleagă filmul în cunoștință de cauză. La ora actuală televiziunea este un fenomen de masă. La cei 36 de milioane de locuitori, Polonia numără aproape 8 milioane de receptoare. Nu mai este nevoie să spunem ce urmări a avut acest lucru asupra frecventării sălilor de cinema, care au diminuat văzînd cu ochii, și cum acest fenomen a modificat existența și modul de funcționare a cinematografului.

În circulara FIPRESCI, ni se propunea să vorbim despre «război rece sau coexistență pașnică». Această alternativă își găsește justificarea în istoria sau mai degrabă în tradiția relațiilor dintre organismele cinematografice și televiziune. Chiar într-o țară în care, teoretic vorbind, obiectivele culturale ale cinematografului și ale televiziunii sînt comune, conflictele între aceste două domenii nu sînt rare Și își au, în general, sursa în ambițiile umane, în nevoia de prestigiu a personalităților influente. Ar fi naiv să credem că toate acestea pot dispărea de la o zi la alta. Dar putem fi siguri că, la ora actuală, cele două părți, atît cinematograful cît și televiziunea, sînt conștiente de faptul că au nevoie una de alta. Dezvoltarea mijloacelor de comunicare audiovizuală este atît de mare, încît ar fi greu să ne imaginăm astăzi săli de cinema la fel de numeroase și la fel de pline ca înainte de era televiziunii de masă și a propagării videogramelor (înțeleg prin videograme — videocasete și videodiscuri). În această situație, s-ar părea că numai o departajare de funcțiuni ar putea face din televiziune și din cinematograf fenomene nu în concurență, ci complementare. Există o părere destul de răspîndită conform căreia cinematograful e făcut pentru oamenii tineri, neliniștiți, pentru acea parte din societate care caută un răspuns la întrebările și problemele puse de funcționarea sistemelor sociale, care analizează problemele existenței, care vrea să înțeleagă viața în felul ei și să găsească valori care să-i dea un sens mai profund. E adevărat, într-o oarecare măsură, deși multe fenomene par să contrazică această opinie: pe de o parte, succesul pe care cinematograful de divertisment continuă să-l aibă, pe de altă parte, stabilitatea relativă a publicului cinematografic. Se știe că 80 la sută din biletele de cinema sînt cumpărate de un număr limitat de spectatori. Acest număr variază de la o țară la alta, dar el confirmă întotdeauna același fenomen: există un grup de amatori de cinema care «consumă» realizările ambițioase, artistic valabile și interesante, dar același grup nu disprețuiește nici cinematograful, hai să-i spunem, «de plăcere». Aceasta dovedește că nu putem concepe rolul cinematografului în mod unilateral, ca pe o creație ce se adresează unei anumite elite intelectuale, ca o producție destinată, înainte de toate, unor

Un serial – diazepam:
Dallas.
În rolul Pamelei:
Victoria Principal

Milano '81
Colocviul FIPRESCI

Maria Rotaru, protagonista unui serial realizat de televiziunea est-germană împreună cu studiourile Defa: *Pensiunea Bohemia.*

grupuri socialmente mai active și mai creatoare.

În ciuda acestor rezerve, se pare, totuși, că cinematograful își asumă exact un astfel de rol și că exact la acest destinatar ajunge el mai ușor și mai ades. Această convingere nu decurge doar din analizarea valorilor propuse de cinema. Ea rezultă înainte de toate din ceea ce constituie, într-o oarecare măsură, negarea lor: din analiza conținutului propus de televiziune. Conținut, din toate punctele de vedere, mediocru, mai simplu și mai banal, mai puțin controversabil, dar și mai puțin răscolitor. Din acest punct de vedere, televiziunea este un puternic tranchilizant pentru zeci de milioane de oameni, în timp ce cinematograful e o emoție intensă, o meditație profundă pentru alte cîteva milioane de spectatori. Bineînțeles, aceste «grandori» sînt convenționale, e vorba doar să subliniem faptul că televiziunea atinge, în cîteva seri de program popular, audiența pe care cinematograful abia o cucerește într-un an întreg. De prisos să adăugăm că în Polonia, ca peste tot în lume, emisiunile cele mai urmărite sînt, în general, constituite din filme.

Teoria — bazată pe cercetări sociologice empirice — care face o distincție între funcțiunile cinematografului și ale televiziunii, după tipul de destinatar, are totuși un defect fundamental. Ea, teoria, presupune că acest caracter simplificat și banal al programului de televiziune este un datum permanent și ineluctabil. Or, o analiză atentă a faptelor ne duce la concluzia că tocmai aici fenomenul este limitat și redus la un minimum rezonabil. Sîntem, într-adevăr, martori a două tendințe simultane și, totodată, opuse. Pe de o parte, accesul general la postul de televiziune aduce, după sine, o scădere a ceea ce sociologii mass-mediei numesc «denominatorul comun» al recepției. Asta înseamnă că temele tratate, problemele puse și forma sub care ele se prezintă sînt alese în așa fel încît oamenii de nivele culturale adeseori extrem de diferite, să poată urmări emisiunile în fața televizorului de acasă. Dar se observă, în același timp, și o tendință contrară. Există, la noi, aproape un milion și jumătate de oameni care au sau sînt pe cale să capete o formație intelectuală superioară și,dacă adăugăm la aceștia spectatorii avînd o instruire secundară, ajungem la cifra apreciabilă de 5 milioane. După părerea mea, criza programelor de televiziune rezultă din buimăceala ei în fața acestei situații, din faptul că ea nu a încercat, în mod serios, pînă acum să concilieze aceste două curente contradictorii. De unde și profunda nemulțumire care domnește în privința conținutului și formei programelor Tv. Acest lucru este cu deosebire vizibil în domeniul filmului, dar chiar și în alte compartimente.

În ciuda tuturor acestor restricții, trebuie totuși să facem o distincție fundamentală între activitatea informativă a televiziunii și funcțiunile sale culturale foarte extinse. Aici, într-adevăr, situația nu mai e la fel de unilaterală și alături de fenomene negative, ea se caracterizează prin numeroase realizări interesante, care anunță adeseori noi valori autentice. Din păcate, aceste fenomene trec cel mai ades neobservate de critică. Și asta pentru mai multe pricini, printre care aceea că interesul criticii pentru televiziune, în ansamblul ei, este infim. Critica e paralizată de întinderea și diversitatea existenței culturale a televiziunii, de caracterul diferit al spectacolelor ei pe care, adeseori, nu reușește să le claseze cu limpezime într-un domeniu sau altul al artei. Pe de altă parte, se pare că un oarecare obicei s-a păstrat în sînul criticii: criticii de cinema se ocupă aproape exclusiv de filmul televizat, iar criticii de teatru se pronunță cu mult mai multă ușurință asupra operelor dramatice, deși se știe foarte bine că, atît pe planul esteticii cît și pe cel al percepției, film sau teatru, la televiziune, sînt fenomene foarte îndepărtate de disciplinele din care provin. Critica de cinema a remarcat, cu toate acestea, anumite schimbări care s-au produs în filmul de televiziune. Le-a remarcat cu coada ochiului, ce-i drept, dar totuși a înțeles repede și sensul și semnificația acestor schimbări. Despre ce e vorba?

De mai mulți ani cinematografia poloneză se caracterizează printr-un număr ridicat de filme realizate de debutanți. Producem pe an 35 de lung metraje pentru sălile de cinema și 50 de filme de ficțiune pentru televiziune. În anumiți ani, numărul de filme semnate de debutanți atît în cinema, cît și în televiziune a atins și chiar depășit cifra de 20. Consider acest fenomen ca fiind foarte important pentru mai multe motive. Să revenim la filmul de cinema. Dacă numărul de debuturi în acest domeniu a atins, în medie, în ultimii ani un sfert din producția anuală este datorită, între altele, politicii deschise a programelor de televiziune care a permis tînărului absolvent al Institutului de cinema să treacă aproape imediat la producția profesională. La televiziune filmele costă mai puțin, riscul de fiasco financiar practic nu există, filmul nu trebuie să constituie un spectacol complet, și el poate fi mai scurt, mai adaptat posibilităților unui tînăr realizator încă lipsit de experiență. Iar de cîțiva ani, tocmai prin poarta televiziunii au reușit tinerii regizori să intre în scenă și în viața de profesionist. Ei nu mai vor astăzi să fie asistenții unor maeștri și să ajungă independenți abia după cîțiva ani. Ei preferă să acumuleze experiență făcînd filme pentru televiziune. Această cale a condus cineaștii cei mai interesanți din generația de mijloc și din tînăra generație spre primul lor film de cinema. Pe vremea cînd Krzysztof Zanussi realiza filme pentru televiziune (și el tot așa a început), această practică era foarte rară. Astăzi ea a ajuns monedă curentă. Televiziunea creează deci condiții prielnice apariției unor artiști autentici, originali, animați de ambiții artistice și intelectuale. Cum se face, totuși, că stilul tipic al filmului de televiziune — facil ca formă și banal ca fond — nu i-a alterat pe acești tineri, care au reușit să evite înglodarea într-o rutină prematură, proprie celor care fac, pe bandă rulantă, povești cu zîne pe drum de seară pentru un public de masă?

După părerea majorității criticilor noștri, cauza acestei stări de lucruri

rezidă în structura specifică a vieții noastre cinematografice. Toți acești tineri, de ieri sau de azi, care creează pentru televiziune rămîn în același timp legați de grupuri de creație cinematografică. Din sînul acestor grupuri le vin lor ideile pe care le concretizează în propuneri pentru programele de televiziune. Se poate spune, deci, că într-adevăr conștiința colectivă a creatorilor din cinema are o influență certă asupra filmului de televiziune, în realizările lui cele mai valabile. Această conștiință definește orientările tematice, climatul filmului de televiziune, genul de conținut și formă sub care televiziunea dialoghează cu spectatorul, prin intermediul micului ecran. Tînărul absolvent al institutului de cinema nu e deci singur față în față cu Goliat-ul televiziunii, ci este susținut de cîte un grup de creație cinematografică căruia îi aparține. De aici rezultă un fenomen care pare interesant din mai multe puncte de vedere: creația televizată a unui Wajda sau Zanussi, se sprijină pe operele a zeci de tineri regizori. Și este evident că acest lucru are o importanță esențială pentru configurația relațiilor între cinema și televiziune. Mă refer, bineînțeles, la relații în domeniul filmului. Acest proces continuă să se aprofundeze și asistăm chiar la o dezvoltare programată a acestor posibilități. Acum cîtva timp s-a creat pe lîngă televiziune un Studio al tinerilor, o celulă care dispune de un buget propriu și independent și care este autogirată de tinerii absolvenți ai institutului de cinema.

Unitatea filmului — fie că e realizat pentru televiziune sau pentru sălile de cinema — constituie azi convingerea cea mai fermă a criticilor de cinema. Și această convingere se datorează faptului că pe ecranele televiziunii au apărut un număr de opere semnificative, indispensabile înțelegerii în ansamblu a cinematografiei poloneze. Iar tentativele de acest gen au depășit cadrul filmului, extinzîndu-se și asupra serialelor.

Este de la sine înțeles că relația cinema — televiziune depinde, înainte de toate, de funcția culturală pe care televiziunea își propune să și-o asume. Dacă ea consideră că are anumite obligații față de societate, dacă ea este conștientă de marea diversitate a cerințelor acestei societăți, dacă ea va încerca să le satisfacă la mai multe nivele, rolul ei într-adevăr va fi extrem de important. O astfel de televiziune va avea o influență vivifiantă, ea va dezvolta gustul publicului, va aprofunda dorințele sale, pe scurt, va pregăti spectatorii pentru cinema. Putem, în asemenea condiții, zăgăzui problema între ghilimelele alternativei: «război rece sau coexistență pașnică»? Există fără doar și poate și o a treia posibilitate. În limbajul diplomatic, acest lucru s-ar putea numi «o cooperare profitabilă ambelor părți».

Lestov BAJER
cercetător la Secția de cinema a Academiei R.P. Polone

Pe vremea cînd Compania maritimă Onedin nu fusese încă detronată de Compania petrolieră Ewing. Peter Gilmore-James Onedin și Jessica Benton — Elisabeth Frazer

„Contaminare" stilistică?

Cinema

În ceea ce privește expansiunea cinematografului american, se discută cu ardoare în paginile presei cinematografice despre cauzele priorității Hollywoodului și despre aptitudinea sa de a crea ficțiuni. Cinematograful american se bazează pe invariabilitatea unui tip de povestire bine determinat, care la rîndul ei se bazează pe o înlănțuire lineară primară. «Cinematograful de ficțiune are o naivitate primitivă, el ne arată lucruri cu aerul că nimeni înaintea lui nu l-ar fi văzut». Ceea ce, evident, ușurează contactul său cu publicul. Iată de ce cînd este vorba de impactul filmului american nu se are în vedere calitatea lui, ci mai degrabă capacitatea unei mașini de stimulat publicul, de stimulat fantasmele, de împins înainte economia și pe toți cei care lucrează în branșă. El face impresie pentru că funcționează impecabil. Filmul de autor al europenilor este un cinematograf de experiență personală, povestirea e adeseori la persoana întîi, el descrie și explică faptele, comentîndu-le. Acest tip de cinema se ține tot timpul deoparte, la distanță, și acest lucru cere unele eforturi de inteligență din partea spectatorului pentru ca această distanță să poată fi trecută. Echipa de la revista «Cahiers du cinéma» a lansat chiar o formulă, «criza ficțiunii» în cinematograful european, mai ales în cel francez, criză a imaginației creatoare, a capacității de a inventa și povesti un story.

Comentariul observă că la baza noului stil al filmelor americane se află travaliul încet, dar sigur, al televiziunii. Pînă în prezent, influența televiziunii n-a fost evocată decît sub un singur aspect, acela al posibilităților oferite de tehnicile de filmare proprii televiziunii: transmisia directă, caracterul documentar, stilul de reportaj (stilul documentar elaborat de Altman capătă un caracter spectaculos foarte net în **Nashville** și **O căsătorie**). Astăzi, atenția este concentrată asupra tipului de ficțiune care modelează hotărîtor cinematograful american. Căile de penetrare ale influenței televiziunii sînt două:

1. Elaborarea și prezentarea informației. Este evident că informațiile televizuale cu cortegiul lor de accidente și de catastrofe, de acte de terorism, cu maniera lor de a moraliza sînt primite de telespectatori ca pe un **serial** de tip nou, care este pe cale să detroneze ficțiunea. Pentru că evenimentele sînt prezentate în așa fel, încît nu mai știi să distingi între realitate și ficțiune. Totul devine real și, în același timp, totul pare neserios pentru majoritatea americanilor. Or, tocmai trecerea de la real la imaginar, această împletire între realitate și ficțiune și această pătrundere a irealității în cotidian, constituie trăsăturile ficțiunii de televiziune. Esența ei este căutarea asemănărilor, căutarea aproximativului, căutarea probabilului. «Cînd e vorba de ficțiune, înseamnă că ea nu se opune realității, dar încearcă s-o copieze».

2. Utilizarea a ceea ce numim **docudrame** (drame cu caracter documentar). Lucrările dramatice în mai multe episoade, proiectate la televiziune și produse în serie pentru a ocupa programele, reprezintă principalul spectacol cu adresă exac-

tă: masele populare și, prin ele, televiziunea pune la dispoziția cinematografului o matrice populară în general folosită de filmele de serie «Z» în cinematograful clasic. Să luăm exemplul filmului **Sindromul**, construit după formula unui spectacol dramatic în mai multe episoade pe o temă socială, bine înfipt între cinematograful de acțiune și particularitățile dramatice proprii televiziunii (stilul reportaj, caracterul documentar), cu o lipsă de grijă pentru atingerea unui stil cinematografic unic. În concluzie, filmul nu și-a dat — și nu văd de ce și-ar fi dat — osteneala să pară mai rafinat. (Și nu e întîmplător că multe filme de succes la public au fost mai tîrziu transformate în foiletoane de televiziune). Sîntem în prezența unui bombardament continuu de ficțiune din partea televiziunii, care modelează oamenii, nu numai pe spectatorii care caută divertismentul în sălile de cinema, dar chiar și pe cei care fac filme. Televiziunea este locul de predilecție unde regizorii americani își învață meseria. Pentru tînărul regizor francez Luc Béraud, «America este țara care creează ficțiuni pentru lumea întreagă și anume ficțiuni politice... Americanii joacă șah cu restul lumii și se pare că cinematograful lor e pe cale să se sincronizeze cu această ficțiune».

Dintr-o serie de motive cu caracter politic, ideologic și cultural, majoritatea cinematografiilor din Europa occidentală refuză să urmeze această cale. Și acest refuz se dovedește a fi mai riguros în operele cinematografului de avangardă.

În concluzie, să încercăm o sinteză succintă a problemelor. Nu cumva asistăm la o întoarcere a cinematografului, prin televiziune, via televiziune, spre anii săi de tinerețe, unde ficțiunea naivă domnea în stăpînă absolută? Televiziunea folosește întregul arsenal al retoricii de a se apropia de spectatori, un arsenal binecunoscut încă din timpul anilor '40 și care, mai apoi, a fost respins de filmul contemporan. Acest lucru demonstrează că, din plecare, nu există un specific al televiziunii clar constituit. Și cinematograful și televiziunea folosesc ficțiunea, mai mult, aceleași ficțiuni, dar din perspective diferite. În cinematograf, ficțiunea se desfășoară în voie, în timp ce la televiziune ea este limitată, punctele sale de plecare și de sosire fiind fixate dinainte. Cinematograful se străduie, totuși, să zgîndăre capacitatea de a gîndi a spectatorului, în timp ce televiziunea, dimpotrivă, se mulțumește cu căile bătătorite. Drept care, spectatorii, unii dintre ei, mai puțin comozi, continuă să-și caute preferințele de ficțiune în sălile de cinema. Oricum, mi se pare că un pericol există, un pericol pentru cinema, acela ca noile tehnologii, folosite la televiziune, să-l arunce îndărăt, către o etapă demult revolută.

Ivahilo ZNEPOLSKY
Cercetător la Secția de cinema a Academiei R.P. Bulgaria

tv Filme pentru o seară?

Cinema

Antipatia reciprocă dintre cinema și televiziune constatată în occident, amurg al unei lupte acerbe, în care mulți pronosticau moartea cinematografului, n-a putut împiedica relațiile dintre cele două forțe a căror rivalitate e adesea străbătută azi de breșe de ordin comercial și artistic. Nu numai că televiziunea n-a ucis cinematograful, dar l-a recunoscut și l-a adoptat, filmul fiind astăzi punct forte în programul oricărei televiziuni. Prezența filmului la televiziune se realizează acum, în lume, în trei moduri: prin difuzarea de filme clasice, de cinematecă și de filme mai recente din rețeaua cinematografică, prin coproducții Tv+societăți producătoare de filme, și prin producții proprii, destinate numai televiziunii.

Cum apetitul pentru film al spectatorului de pretutindeni crește vertiginos, sumele alocate pentru satisfacerea lui au devenit astronomice. Ceva mai puțin costisitoare, dar comportînd și mai multe riscuri, este formula coproducțiilor cu o firmă producătoare din cinematografie. Interesantă prin curajul ei, încununat de succes, este experiența italiană cu filmele **Padre, padrone** și **Arborele cu saboți** pe care R.A.I. le-a finanțat 50 la sută, angajîndu-se să le televizeze numai după trei ani de exploatare în rețeaua de săli, exploatare din încasările căreia a beneficiat pe jumătate.

Cea mai economică pare a fi cea de a treia formulă enumerată, cea a realizării și difuzării de filme proprii, modalitate care satisface atît orgoliul artistic al televiziunii cît și dezideratul de existență independentă și specifică. Căci, în materie de televiziune, în general, se pare că s-a ajuns la descifrarea unui specific, la definirea și exploatarea lui. Dar ce se cere acestei producții proprii, filmului de televiziune și care sînt legile și specificul lui — dacă există — sînt încă teme în dezbatere.

În eventualitatea că ar lucra un astfel de film, pentru televiziune, regizorul se găsește în situația de a dori să facă un film cît mai bun, care să nu piardă însă nimic dacă e vizionat pe televizor și nu pe un ecran cinematografic. Ansamblul elementelor care face posibilă această dorință constituie, cred, specificul filmului de televiziune.

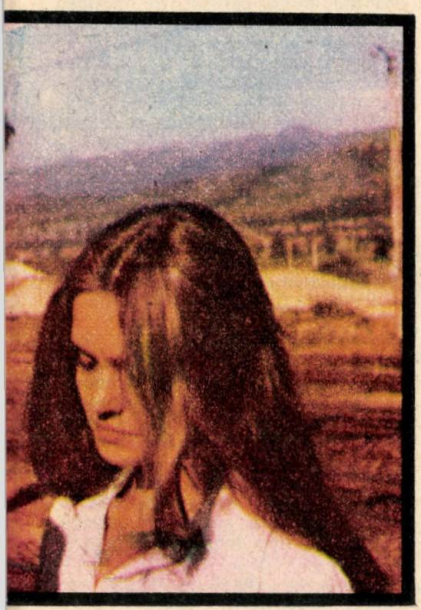
Iar acest specific — din experiența celor șase filme făcute la televiziune — mi-am dat seama că nu etichetează peiorativ filmul și nu-l condamnă să nu fie proiectat și pe ecrane: **Fata bună din cer, Haina de piele** și **Muntele alb**, de exemplu, filme turnate **în** și **pentru** televiziune, au fost vizionate pe ecran mare de specialiști de la Româniafilm în vederea achiziționării și difuzării lor în rețeaua cinematografică. Ele au fost acceptate și numai dificultăți tehnice (de gonflare a peliculei de 16 mm în format standard) au făcut proiectul irealizabil.

Bal în Poiana zimbrilor (cu Diana Lupescu și Traian Stănescu): argument personal în pledoaria autorului pentru filmul de televiziune

Să amintesc, de asemenea, și filmul **Bal în Poiana zimbrilor.** Balul fusese turnat la Motru și în împrejurimi cu concursul plin de solicitudine al minerilor și lucrătorilor de pe șantierele din județ. La invitația lor călduroasă, am făcut un «turneu» de cîteva prezentări ale filmului, la care au participat realizatori și interpreți. Proiecțiile în cinematografe, pe ecrane mari deci, s-au bucurat de un deosebit succes, deși filmul fusese difuzat de două ori la televiziune. Desigur, în cazul acesta și «patriotismul local» își spunea cuvîntul.

Cazul filmului **Casa dintre cîmpuri** al lui Al. Tatos poate constitui, la rîndul său, un exemplu concludent. Turnat în Buftea pentru televiziune, acest film a fost transmis

«Nu există filme de cinema şi filme de televiziune. Există doar filme bune şi filme proaste», susţine un critic şi subscrie la idee un regizor de filme pentru micul ecran



cu succes (şi de cronică) în premieră la televiziune, reluat peste cîtva timp, şi abia apoi prezentat, tot cu succes, în reţeaua cinematografică (unde a fost «cronicat» din nou, ca film...).

Pe plan internaţional, se cunosc nenumărate cazuri de mari creatori care au debutat la Tv sau, fiind deja consacraţi, au făcut filme pentru televiziune; se cunosc şi multe filme turnate pentru Tv care apoi au făcut carieră în cinematografe.

Anii trecuţi, la o discuţie organizată de ACIN despre filmul Tv, un proaspăt realizator de filme de la Buftea (avea unul la activ pe atunci), fost critic de film, exclama concis: «Nu există filme de cinema şi filme de televiziune, există filme bune şi filme proaste». Reflecţie foarte adevărată (cel puţin în cea de-a doua parte, desigur).

În cîteva rînduri de cronică privind filmul de televiziune **Muntele alb**, un alt critic (adevărat, de această dată) sintetizează o opinie preţioasă pentru teoria (încă fragilă) a filmului de televiziune. Ecaterina Oproiu în «Contemporanul» din 29 septembrie 1978 scria: «...Deşi subintitulat film de televiziune, filmul este un film în toată puterea cuvîntului, un film cu anumite note specifice, e adevărat (buget mai modest, un rol mai important acordat dialogului, o anumită fereală de planuri generale abundente, o insistenţă mai pronunţată pe detaliu, pe faţa omului împins cît mai aproape de aparat, etc. etc.) dar acest specific nu creează nici un fel de incompatibilitate între micul şi marele ecran. Dovadă — ca s-o luăm de la punctul maxim — succesul enorm de care s-au bucurat în sălile de cinematograf, filmele lucrate de Bergman, iniţial doar pentru TV.»

În această circulaţie dintre marele şi micul ecran, un sens, desigur, e mai aglomerat decît celălalt: mult mai multe filme de cinema vin la televiziune decît invers. Deocamdată. Fiindcă sînt mai puţine cele de televiziune şi sînt realizate, în general, pe alt standard de peliculă. Pentru o primă etapă viitoare, telefilmele vor fi realizate exclusiv pe bandă magnetică şi va fi imposibil să fie proiectate în cinematografe. În altă etapă, cinematografia, constrînsă de considerente economice, şi avînd la dispoziţie progresul electronic scontat, va trece şi ea, probabil, la sistemul benzilor magnetice.

Cînd graniţele impuse azi de tehnică vor fi dispărut şi filmele vor fi de fapt benzi, videocasete sau videodiscuri, reproductibile oricînd, acasă, pe micul ecran al televizoarelor, (ca astăzi) sau pe marele ecrane de perete ale viitorului şi în săli de spectacol pe ecrane mari electronice, vom mai putea vorbi atunci de o notă specifică? Cred că da şi aceasta datorită modurilor diferite de receptare: în colectiv într-o sală şi individual în intimitatea căminului.

Nu atît dimensiunea diferită a ecranelor (mare şi mic), cum se afirmă adesea, ci această condiţie diferită de receptare care există astăzi şi va exista şi în viitor merită toată atenţia, pentru că reprezintă, cred, elementul fundamental care determină particularităţile filmului de televiziune de astăzi: cel de mîine se va numi poate «film de interior».

Odată ajuns pe un ecran, un telefilm îşi pierde eticheta şi este privit ca oricare alt film, nu ca un intrus. Văzut însă acasă, la televizor, un film nu încetează să fie considerat film de cinema, ceva străin de «produsele casei», un spectacol la care te conduce binefăcătorul vrăjitor Tv, fără să te deplaseze decît psihic. Şi dacă spectacolul nu-ţi place. vraja se rupe imediat, redevii conştient că eşti, de fapt, la tine acasă şi poţi închide sau abandona televizorul ca să-ţi vezi de alte treburi.

Filmul de televiziune, în schimb, este privit ca un produs al casei. Nu-ţi părăseşti o clipă condiţia de spectator la tine acasă, nu te deplasezi, ci primeşti vizite şi ai şi privilegiul de a-i întoarce spatele oaspetelui neconvenabil, poţi să-l faci să amuţească sau chiar să dispară. Fără riscul unei impoliteţi, fără remuşcări. Pericolul de a-şi pierde auditoriul cere filmului de televiziune să fie seducător, captivant, ritmat, clar, nu prea lung «...fără tot felul de aiureli psihologizante şi introspecţioase ale producţiilor marelui ecran făcute cu mare cheltuială şi cu puţin har, fiind dragă doamne de «artă». (Romulus Vulpescu, despre **Haina de piele** — «Săptămîna» din 5 mai 1972).

Americanii au inventat şi «teaserul», acel scurt pregeneric care să te zgîndăre, conţinînd şi un moment de suspense din desfăşurarea ulterioară a filmului, moment tăiat înainte de rezolvare. Spectatorul, stîrnit, urmăreşte o parte din film, dacă nu pe tot, în speranţa de a vedea scenele «tari» în întregime.

Un telefon, cineva care sună la uşă, o cafea care dă în foc, copilul care te solicită etc., iată cîteva mostre de accidente care pot smulge, temporar, pe spectator din fotoliul său, chiar dacă e captivat. Telefilmul se apără în aceste situaţii cu coloana sonoră: abundente şi clare, replicile eroilor însoţesc spectatorul în camera de alături sau pe coridor, de unde accentele puternice, în general îngroşate, ale muzicii îl readuc pentru a nu pierde momente importante.

În sfîrşit, şi poate la cea mai grea încercare, este supus filmul de televiziune de coabitarea în aceeaşi categorie de «produs al casei» cu emisiunile Tv. Jurnalele de actualităţi, anchetele, reportajele, interviurile, transmisiile în direct, toate acestea mustind de viaţă, adevăr şi emoţie, constituie termene de comparaţie drastice care obligă. Obligă telefilmul să fie simplu, direct, firesc, să dea senzaţia de real, cu replici «vorbite»,rostite «ca pe viu» şi captate în priză directă.

Vecinătatea emisiunilor pe viu obligă telefilmul şi la o factură plastică verosimilă, la folosirea ambianţelor reale (evident, cu amenajările necesare), la încadraturi şi la mişcări de aparat lipsite de sofisticare, la distribuirea actorilor în perfectă concordanţă fizionomică cu psihologia rolurilor; abundenţa prim-planurilor ca şi impactul extrem de puternic al chipului «eroului care te vizitează», fac ca telegenia să difere de fotogenia cinematografică, devenind foarte dificilă, dacă nu imposibilă, pentru un actor omologat pe genul său, o interpretare în «contre-emploi».

Dan NECŞULEA

consemnări

Un miracol numit cinema

Cinema

Spre dezonoarea genului și geniului uman după zece milenii de cultură, învățații n-au fost în stare să ne spună ce este arta, ce este frumusețea. În schimb, omul de rînd, omul oarecare, omul de toate zilele, a găsit răspunsul: Arta, spune el, este ceea ce vrăjește, încîntă, fascinează. Teorie **reacționară!** vor zice «progresiștii»; ei condamnă vrăjitoria, superstiția, credința în supranatural. Din fericire, supranaturalul există. Este un fenomen perfect natural. Este disproporția uriașă între cauză și efect. Este gestul de o clipă al omului care aprinde chibritul și dinamitează un munte. Este fraza: «Hei, mă, s-o luăm pe aici», pe care turistul, pe munte, iarna, o strigă prietenului său. Modeste, scurte vibrații sonore, vibrații de aer care declanșează o lungă avalanșă, îngropînd zeci de morți.

E drept, aceste vrăjitorești evenimente sînt rare. Doar omul a inventat și unele mai dese. Foarte dese. Zilnice. Acest miracol se numește cinematograf. Într-un film bun, există momente cheie, momente de **dezînșelare,** spectatorul află că tot

După mii de ani de cultură învățații n-au găsit încă definiția artei. Omul simplu spune: «Ceva ce mă farmecă». Și are dreptate

ce gîndise pînă atunci, gîndise greșit. Că tot ce fusese **Da,** era în realitate **Nu.** O imagine de 10 secunde pe ecran îl face să evoce toată povestea de pînă atunci și să-i judece cu totul **altfel** fiecare scenă. Spectatorul devine autor. Ceva mai mult. O imensă fericire îl cuprinde. Află că toată viața se înșelase, dar că acum a scăpat de această **rușine** și a devenit, pentru restul vieții, irevocabil inteligent. Valoarea de artă, valoarea de vrajă a unui film se măsoară cu numărul și amploarea acestor momente de **dezînșelare** și de fericire. Ba mai mult: se întîmplă ca în cursul unei povești, să ne dezînșelăm nu numai des, dar și variat, adică în mod diferit, ba chiar opus. Adică după ce ne-am dezînșelat o dată, să aflăm că adevărul pe care credeam a-l fi găsit, este el însuși, minciună. Așadar, **dezînșelare a dezînșelării!** După care vine o a treia dezînșelare care anulează pe cele două anterioare... Apoi...

Iată. Am să dau un exemplu de asemenea dezînșelări în cascadă. Filmul lui Zampa: **Oameni respectabili.** Se petrece în Sicilia. O tînără și frumoasă fată este numită învățătoare într-un oraș plin de bandiți, de magistrați corupți, de mafioți, de teroriști etc. În piață, un golan se leagă de această fată și o ia în brațe. Ea se apără, strigă, lovește. Populația stă neclintită. A doua zi, în mijlocul pieței, pe un scaun, stă, picior peste picior, golanul. Este mort. Si are o floare în gură. Răzbunare romantică și anonimă împotriva barbarului care a ofensat-o pe tînăra fată. Peste cîteva zile, un alt huligan, ca să răzbune moartea celuilalt, o prinde pe fată, noaptea, și, de pe motocicletă, o tîrăște, o tîrnuiește pe stradă, înhățată de păr. Dar a doua zi, ticălosul este el însuși găsit ucis...

Survine o primă dezînșelare. Polițiștii nu cred în romantica teorie. Ei sînt convinși că fata are serioase legături cu bandele de gangsteri. Spectatorul, atunci, ghicește adevărul. Va fi o a treia dezînșelare. Polițiștii și judecătorul se înșelaseră cînd o credeau pe fată complice de tîlhari. Dar spectatorul deduce o altă dezînșelare, anume că banditii au inventat acea teorie cavalerească și «galantă», ca să-și omoare rivalii în tihnă, ne-suspectați de alte delicte mai serioase.

Survine acum o altă poveste, o poveste frumoasă și tot atît de mincinoasă. Fata se bucură acum de simpatiile populației. Un domn bătrîn și miliardar, care trăia retras în palatele și pe moșiile sale, prinde dragoste de această fată bravă, curajoasă, generoasă și o împinge să profite de popularitatea ei pentru a ajuta pe miile de oropsiți care trăiau în mizerie. Bogătașii și înalții funcționari ai urbei sînt convinși că fata e sprijinită de mafioți, de aceea le este cam frică de ea. Așa că, ori de cîte ori dînsa le cere un ajutor pentru cutare familie săracă, ei i-l acordă. Eroina noastră, pe baza popularității ei crescînde, începe să lupte pentru votarea unei **legi speciale,** care de zece ani zăcea în sertarele parlamentului, lege de a-

meliorare a condițiilor de trai ale populației sărace. Și, pînă la urmă, legea se votează. Triumf al Ioanei noastre d'Arc. Mîndria ei și a bătrînului miliardar filantrop care îi călăuzise pașii în opera ei creștinească revoluționară, în opera ei de haiduc.

Aici, survine, o altă despăcălire. O dezînșelare a tuturor dezînșelărilor anterioare. Fata află că, după promulgarea legii, fondurile acordate vor fi **deocamdată** afectate **exclusiv** construcției unei autostrăzi care va uni orașul acela cu țărmul mării, străbătînd o imensă regiune pustie, stearpă, terenuri aparținînd unei societăți elveține care avea un singur proprietar: un băiețel de 12 ani. Noua șosea, cu noile orașe care se vor naște, vor face din acele deșerturi care nu valorau nici doi bani, niște bunuri prețioase. Fără să mai vorbim de prețul ridicat al exproprierilor pe parcursul șoselei și al liniilor ferate.

Dar cine era acel băiețel, beneficiarul imensei îmbogățiri? Îl cunoaștem noi bine. Este nepotelul miliardarului nostru, al bunului samaritean. Un băiețel care va alina singurătatea și bătrînețele bietului bogătaș.

Vă închipuiți indignarea și consternarea eroinei noastre cînd cunoaște această ultimă dezînșelare. Mai exact: penultimă. Căci bătrînul șacal i se destăinuie. Îi face tandre confidențe. E convins că a săvîrșit o faptă mare. Căci el avusese un fiu, copil unic, mort în război. Îl va răzbuna și se va răzbuna! Cum? Prin gigantica lovitură dată cu șoseaua la mare, nepotelul său va deveni de o mie de ori mai bogat decît toți bogătașii din Sicilia.

Așadar, nici măcar acea lăcomie a șacalului capitalist care nu se mai satură adunînd ban peste ban, ci altceva, mult mai ticălos și, în felul său, mai grandios. Este un orgoliu de rege, o grandomanie de cap încoronat, care cucerește, pentru ultimul titular al dinastiei, o putere fabuloasă. Și toate astea, convins că face un lucru pios!

Patru dezînșelări. Fiecare, de o ticăloșie diferită...

Oricît vi s-ar părea de curios, aceste dezînșelări sînt, din cele mai vechi timpuri, surse de poezie. Doinele, romanțele, poezia lirică, toate acestea sînt opere de co-autor, prin care omul care le recită și le cîntă, își exprimă dureroasele adevăruri sufletești de el descoperite. Romanța cea tristă te umple de o melancolică fericire. O scandăm și o cîntăm, ni-o însușim, îi devenim proprietari, co-autori. E ca o reprezentație pe care ni-o dăruie nouă înșine, cu o operă de artă care e, pe jumătate, și a noastră.

Rușii, popor foarte artist, obișnuiesc, în filmele lor, ca în loc să ne povestească întîmplările prin conversații sau prin comentarii, să puncteze episoadele prin romanțe cîntate, romanțe care explică tot, toate dezînșelările noastre și ale personajelor. Ca în **Cadavrul viu,** ca în **Cinci seri,** al lui Mihalkov. Poezie pură, devenită frumusețe epică și intelectuală.

Poezie! Cuvînt perfid. Căci ori de cîte ori ni se pare că ceva este foarte frumos și nu putem spune de ce, zicem, cu ifos de om care pricepe lucruri grele: «Este multă, multă poezie în întîmplarea asta (sau în ființa asta, sau în activitatea asta, etc., etc.). Dar dacă ne întreabă cineva ce înțelegem prin poezie, vom amuți. Și pe dinafară și pe dinăuntru. Regretabil. Între altele, pentru că, într-adevăr, poezia s-a schimbat. Poezia de azi nu mai este aceea de pînă acum. Omul contemporan caută această substanță poetică altfel. Aș spune că vechea poezie era verbală, pe cînd poezia omului contemporan este cinematografică. Vreau să spun că acel mister, acea vrajă, acea explozie de înțelesuri ascunse, acea bruscă apariție de adevăruri, intime, nu se mai obține ca altădată, **numai prin cuvinte,** ci mai ales prin **fapte,** întîmplări, evenimente, purtări, atitudini. Mecanismul poetic e același; doar instrumentul diferă. Și nu înseamnă deloc că noua concepție o alungă pe cealaltă, ci doar că i se adaugă.

Mecanismul e același? Într-adevăr. Ceea ce deosebește proza de poezie este că prima vorbește în fraze, pe cînd poezia se exprimă în vorbe. În poezie, fiecare cuvînt contează și este gîndit intens; în

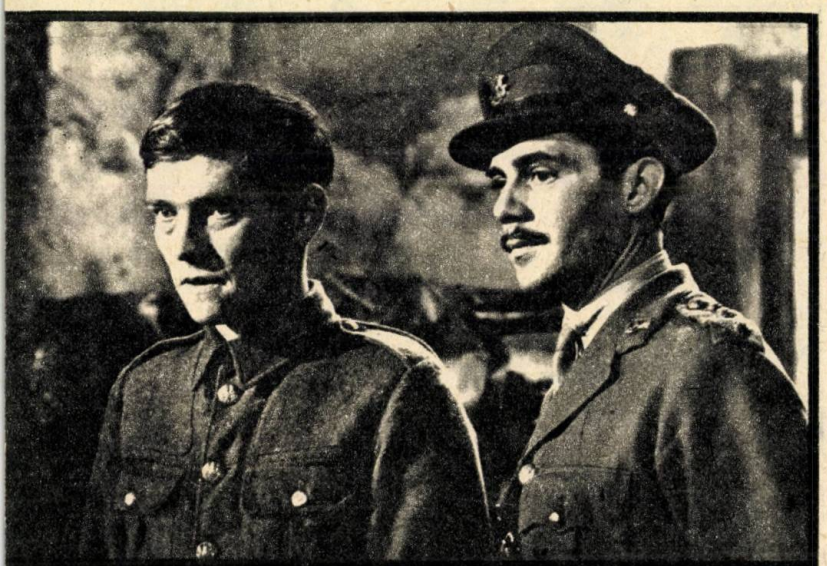
Momentul de adevăr (și frumusețe) din filmul *Mireasa din tren* de Lucian Bratu (cu Aurora Leonte și Gheorghe Visu)

Erori și revelații dramatice în filmul lui Zampa *Oameni respectabili* (în imagine: Franco Nero și Jennifer O'Neil)

→

poezie fiecare cuvînt își varsă toată bogăția lui de înțelesuri. A gîndi poetic înseamnă a gîndi intens, fiecare cuvînt al frazei. De aici o explozie miraculoasă de tîlcuri, de adevăruri nebănuite, de idei nedreptățite, de descoperiri încîntătoare. Asta permite poeziei să se exprime scurt și bogat. Iar ca plăcere personală, avem aici plăcerea de a descoperi adevăruri noi, de a redescoperi adevăruri uitate; în toate cazurile vom avea plăcerea explorării și găsirii. Dar nu ca în știință, încetul cu încetul, cu răbdare și așteptare, ci brusc, exploziv, ca prin farmec, cu un încîntător parfum de supranatural.

Ei bine azi aceeași fermecată operație se poate obține nu numai prin cuvinte ritmate, dar și prin alt soi fluențat de vreo prelegere explicativă a autorului. Sensurile, tîlcurile disimulate în dosul acțiunilor trebuie să le descopere singur. Odată descoperite, el va broda în jurul lor altele și altele. Un film bun conține cîteva zeci de asemenea «momente de adevăr», scene-cheie, plăcerea enormă de a scăpa de eroare, de a nu mai înțelege greșit, și de a te simți năpădit de gînduri noi. Este exact plăcerea pe care cuvintele o dau în poezia veche: doar că acum plăcerea o căutăm și găsim în acțiuni pure. Pure, adică nu comentate, ca în roman. Într-un film celebru, care aparține curentului botezat «realismul poetic», unul din personaje, pictor, zice: «Eu pictez ceea ce este în spatele lucrurilor; pictez ceea ce nu se vede». Prin asta el definea



O oră și jumătate de cutremurător adevăr despre război, ca mutilare umană *(Pentru țară și rege* **de Joseph Losey, cu Tom Courtenay și Dirk Bogarde)**

de ritm, unde cadența o dau nu vorbe de vers, ci întîmplări de viață, povești trăite. Cinematograful a făcut posibilă inaugurarea acestui nou compartiment de poezie. Veți spune poate că fapte, povești, evenimente existau și înainte de apariția artei a șaptea. Erau romanul, nuvela, schița, piesa de teatru. Nu. Acestea lucrează altfel decît filmul. O povestire literară prezintă nu numai fapte, acțiuni, dar și analize amănunțite ale gîndurilor personajelor, la care se mai adaugă și părerile personale ale povestitorului, explicații date de el, mici reflecțiuni care obligă pe cititor să înțeleagă și dînsul la fel. **Toate acestea sînt interzise în cinematograf.** Acolo spectatorul, și **numai el,** trebuie să ghicească, îndărătul faptelor, semnificații pe care acțiunile personajului le ascund. Spectatorul nu e în-

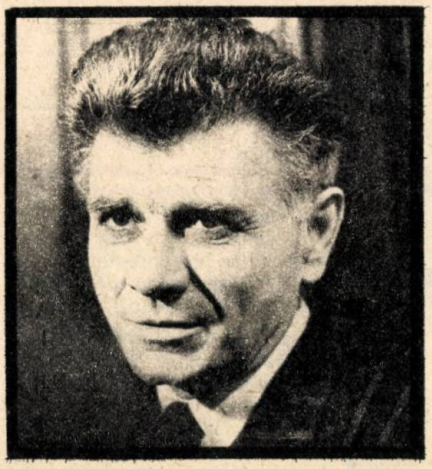
totodată cinematograful și poezia. Filmul ne dă voie să declanșăm, pe întinsul unei clipe, o erupție de gînduri noi, de adevăruri neștiute. La vechea poezie a vorbelor și versurilor, arta a șaptea a adăugat poezia lucrurilor, a hotărîrilor și a împrejurărilor. Este o poezie nouă și cît de tare potrivită cu vremurile cumplit de agitate în care trăim! Niciodată omul nu a simțit mai tare nevoia să rupă masca pe care așa de des o poartă lucrurile, faptele, acțiunile semenilor noștri; s-o smulgă de pe fața întîmplărilor, și să citească adevărul; să descifreze viața, aducînd ordine în ideile multe care se năpustesc în minte la fiecare din acele, cum le numeam, «clipe de frumusețe și de adevăr». Este același mecanism ca și în poezia cealaltă, făcută din versuri și vorbe. Sensul lor adevărat, din cînd în cînd, îl descoperim și-l îmbrăcăm în mii de gînduri ce ne țîșnesc în minte, gînduri care acoperă fapte de afară cu adevăruri găsite înăuntru. Este poezia lucrurilor, este poezia ghicirii de adevăruri trăite pe loc, în plină istorie. **Poetae vates,** spuneau latinii, adică poeții ghicesc, prorocesc. Omul de azi, ca niciodată în istorie, are nevoie la tot pasul să citească viața, să descifreze, îndărătul măștilor puse de trecut, adevărul de astăzi. Și cinematograful îi dă această putință. Căci un film bun este tocmai o colecție de asemenea momente care durează o jumătate de minut, dar care trezesc în minte o întreagă lume. Un film este asta, sau nu mai este de loc. Cinematograful a adus pe lume o poezie nouă, așa de necesară, așa de indispensabilă, omului de astăzi. Iată de ce acest fel de operație poetică este indisolubil legată de mintea omului contemporan. După **homo faber,** după **homo sapiens,** timpurile noastre au adus în scenă pe **homo cinematograficus,** titular al unei poezii noi. O poezie care aduce nu numai desfătare, ca cea de odinioară. Aduce mult mai mult: aduce fericire.

Fericirea nu e o vorbă goală, ci o operație simplă și măsurabilă. Este banalul verb: **a reuși.** Dar nu oricum, ci a reuși... tot timpul, mereu, în fiecare zi. Este oare asta posibil? Spuneam că literatura, și mai ales poezia și filmul, ne dă prilejul să ne **dezînșelăm,** adică să aflăm că, în cutare problemă, tot ce crezusem pînă atunci fusese greșit, dar că acum am scăpat de această pacoste. Călinescu spunea: «eu, cărțile, nu le citesc, ci le traduc». Poezia și filmul sînt, mai mult ca oricare gen de artă, izvoare de zilnică fericire. Din cele opt sau zece filme ale săptămînii, este imposibil să nu existe măcar unul care să ne procure acel viraj mental prin care tot ce fusese DA să devină NU și viceversa. Același lucru și cu poezia lirică. Și ea, cum zicea Călinescu, trebuie «tradusă» din limba în care fusese scrisă în limba maternă a cititorului. Căci fiecare limbă are, îndărătul cuvintelor spuse, adevăruri ascunse. Formidabilă operație, care înseamnă că, pe o anumită chestiune, ai fost pînă atunci toată viața, un nerod, dar că de acum înainte ai devenit, pentru restul vieții, iremediabil deștept. Se poate fericire mai mare decît aceea de a descoperi că ai scăpat de 30 de ani de idioție și că ai inaugurat alți 30, 40, 50 de ani de inteligență garantată. Ei bine, există două îndeletniciri care oferă îndărătul cuvintelor spuse, alte cuvinte: nespuse, ascunse; cuvinte secrete, care diferă de la limbă la limbă.

Fiecare limbă își are un subtext propriu, diferit de cel al altor limbi. Iată pentru ce poezia, atît cea a versurilor cît și cea a povestirii (mai ales a prevestirii cinematografice) sînt adevărate școli unde se învață meșteșugul fericirii.

D.I. SUCHIANU

confesiuni poetice



Gînduri prinse în patru rînduri

Mergi în sat și-ntreabă-l cum
Vii acasă, fă cum știi
Fericit de vrei să fii
Nu rîvni la ce-i în drum.

●

Pe corbi critica îi cruță
Și omoară porumbeii.
Cunoști de departe leii
Și de-aproape pe maimuță.

O mînă spală pe alta?
Nu mereu se potrivește.
Cînd nebunul bate balta
Pe el singur se stropește.

●

Ești bun! Nimeni n-o să te muște.
Ești bun? Mereu vei fi începător.
Cînd vulturul se-nalță în zbor
Nu prinde muște.

●

Așa cum e înalt și gros,
Boxeur ar fi... dar e fricos
În artă-i mult mai bine-frate
De «joacă» prost nimeni nu-l bate.

●

De cînd te știu îți este jenă
Să joci prostii. E foarte drept
Ca să faci pe prostu-n scenă
Trebuie să fii deștept.

●

Gîndește-te întotdeauna
La ce-a pățit Adam mușcînd din măr.
Din laudă s-a zămislit minciuna
Din indignare, primul adevăr.

●

Prin unire cresc cei mici
Și prin vrajbă pier cei mari
Dacă n-ar fi fost tătari
Nu s-ar fi găsit voinici.

●

Cunoști proasta după poale
Și pe prost că e fudul
Nu fi în stăpîn credul
Fă-ți din cuget pernă moale.

●

Ce fac? Păi ce să fac?... și trec
Doi pași, un altul... Iar ce mai fac?
Ce vezi... Și tac.
Dar tu? Ce faci?... Păi de... Și plec.

Ernest MAFTEI

Pe țărmul tău iubire...

text de muzică ușoară

...am fost;
Fata morgana rîzînd
Mi-a adus pustiul sub pleoape.

Am fost,
Și-am pierit însetat,
Cu apa, de buze aproape.

Am fost,
Ca un foc pe comori
Existai, fără a exista.

Am fost,
Dispăreai, apăreai
Mîna-n gol căuta mîna ta...

Am fost...
M-am întors pricepînd
C-amăgire ți-e numele drept...

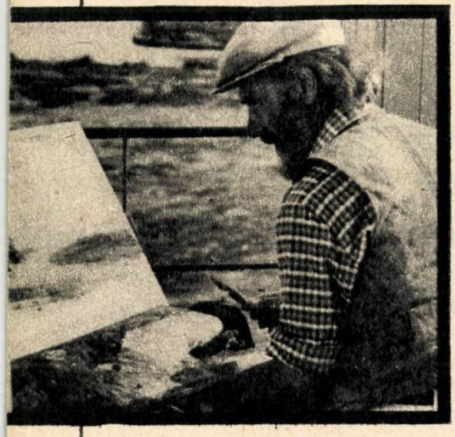
Am fost,
Nu erai și nu ești...
Totuși încă mai cred. Și te-aștept.

Flavia BUREF

confesiuni poetice

Gînd de seară

Voi avea un cal de lemn
Şi o sabie cu teacă,
Un coif mare de hîrtie,
Ca un semn de voinicie.
Voi avea o şapcă nouă
Şi în spate un ghiozdan,
Număr scris pe uniformă,
Semn c-a mai trecut un an.



Voi avea un zmeu albastru
Şi o bicicletă mare,
Ghete cu patine bune,
Semn că am intrat în lume.
Voi avea o floare-n mînă
Şi un plic c-o poezie,
Şi-o-ntrebare care sună
«Doamne, de ce întîrzie?»
Voi avea tîmple albite
Şi copii şi chiar nepoţi,
Zile încă însorite.
Gînduri bune pentru toţi.
Voi avea... ce voi avea?
Un pled şi un balansoar,
Sau poate... aşa ceva...
Voi avea un vis frumos...
Se făcea că am plecat...
Aerul e tare... gros...
Oare-am fost?... sau am uitat?

Radu DUNĂREANU

Ca piatra de stibină

Aud cum strînge vremea-n nervii mei
Atîta oboseală şi răbdare...
Că nu mai ştiu murind, pe ce temei,
Tot coborînd, afla-voi vreo urcare..
Aud ţipînd durerea în stibină,
Că-n mii de ace ea încremeni;
De orice mineral părînd străină,
În forma ei, văd starea de-a grăi.
Sau revenind ca luna siderală
Ce-n jurul stelei fixe — s-a oprit
Spre a spulbera greşita îndoială.
«Răul slăvit» şi bunul pedepsit,
Stibină, eu, tot îngerînd albastru,
Ajuns-am ca şi Morfo Aurora...
Fluturi căzuţi din nu ştiu care astre
Şi pedepsiţi de ochii tuturora.
Necunoscuţi ca scrisul vechi demotic,
Noi ne-am păstrat întregul şi aspirul
Neîmprăştiindu-ne în chip haotic...
Cerul ni-e caier — noi doar toarcem firul.
Comunicînd ca orga din stibină
Cu înălţimi ce trec prin nervii mei,
Eu cînt şi împietresc şi caut vină
Cenuşilor ce-au ars fără scîntei.

Alta VICTORIA

Zbor în neant

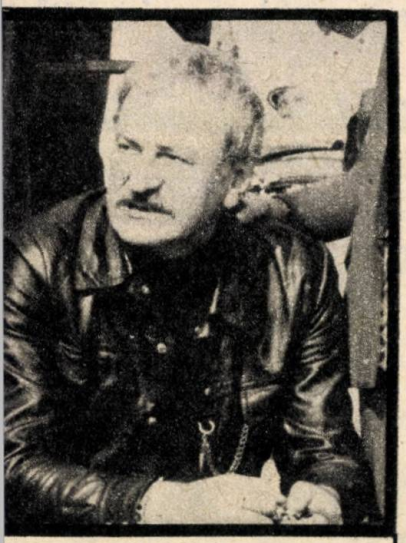
Nu aş fi vrut ca morţii
Să stea aicea lîngă noi,
Ci aş fi vrut să iasă din ţărînă
Şi să ne dea dreptatea înapoi.
Eu nu mă lepăd de-adevăr
Şi nu mă lepăd de vecie.
Dar vii fiind printre noi iar
Putem intra în veşnicie.
Pe pămînt stă să plouă
Cu stropi de rouă.
Nimeni nu ne mai ştie
De-aici în vecie.
E un calendar cu ultima filă ruptă
Şi streaşina cu porumbei rămîne mută

De te-ntrebi ce-i cu ei?...
. . . . . .
Şi-aşa te-arunci de la etajul trei.

Emanoil PETRUŢ
noiembrie 1979

Cumpăna lipsei de dorinţe

Acolo, la capătul gîndului
Unde începe pustia nesfîrşită a oboselii
Acolo, la graniţa dintre Vreau
Şi nu mă mai interesează nimic,
Îmi port citeodată sufletul.



Şi acolo în cumpăna neclintită
A lipsei de dorinţă
Desluşesc, cîteodată, adevăruri
Atît de crude
Încît îmi vine să plîng.
Dar pentru că mă aflu «acolo»,
Lîngă deşertul sur al dezinteresului,
Ochiul îmi rămîne sec
Iar adevărurile nu mă ating
Decît ca adieri
Stîrnite de nişte aripi
Care-au devenit demult cenuşă.

1970

Cugetări

Într-o zi
Am stat de vorbă
Cu un pom.
Nu mai ştiu
Ce i-am spus,
În orice caz
Mi-a răspuns:
— Mai stai dracului,
Oleacă, locului!

Irosire

Azi noapte am rămas
Singur, eu
Fără dumnezeu.
Atît am aşteptat;
M-am şi aplecat
Spre lăuntru, în mine,
Să văd cît se poate mai bine
Ca-ntr-un puţ, stele,
Comorile mele.
N-am desluşit nimic.
Doar un clipocit
Beznă şi umezeală.
Păcat de-osteneală.

Amza PELLEA

În paginile următoare:

Premiile acordate actorilor români de film între anii 1949 - 1980

(în ordine alfabetică)

Fişe întocmite de
Dan DAVLEA

La închiderea almanahului:

Premiile acordate actorilor români de film în anul 1981

Festivalul de la Costineşti

Premiul de interpretare feminină:
- **Valeria Seciu** — pentru rolul Irina din filmul *Bună seara, Irina!*

Premiul de interpretare masculină:
- **Dorel Vişan** — pentru rolurile Maiorul din filmul *O lacrimă de fată* şi Primul secretar din filmul *Probleme personale*

Premiul special al juriului pentru interpretare masculină:
- **Ion Caramitru** — pentru rolul Luchian din filmul *Ştefan Luchian*

Premiile Asociaţiei cineaştilor din R.S.R. pe anul 1980

Premiul pentru interpretare feminină (ex-aequo):
- **Ioana Crăciunescu** — pentru rolul Ana în filmele *Blestemul pămîntului — Blestemul iubirii*
- **Tora Vasilescu** — pentru rolul Ani în filmul *Proba de microfon*

Premiul pentru interpretare masculină:
- **Florin Piersic** — pentru rolul Mărgelatu din filmul *Drumul oaselor* şi rolul Cuza Vodă din filmul *Rug şi flacără*

Premiile acordate actorilor români de film

Premii de interpretare feminină

Elena Albu:

● Diploma de onoare a Asociației Cineaștilor din România (ACIN) pe anul 1979, pentru rolul Ela din filmul **Între oglinzi paralele,** r: Mircea Veroiu.

Violeta Andrei:

● Premiul ACIN pe anul 1978, pentru rolul Ioana din filmul **Eu, tu și Ovidiu,** r: Geo Saizescu

Marga Barbu:

● Premiul ACIN pe anul 1971 pentru rolurile interpretate în filmele **Haiducii** (Anița), r: Dinu Cocea și **Facerea lumii** (Irma), r: Gheorghe Vitanidis.

Leopoldina Bălănuță:

● Premiul ACIN pe anul 1972 pentru rolul Fefeleaga din filmul **Nunta de piatră,** r: Mircea Veroiu și Dan Pița.

● Premiul Oscar (ex aequo) pentru un rol episodic (rolul Fefeleaga din filmul **Nunta de piatră,** r: Mircea Veroiu și Dan Pița) la festivalul internațional al filmului de la Ciudad de Panama (Republica Panama), 1974.

● Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul Mara din filmul **Dincolo de pod,** r: Mircea Veroiu.

Ioana Bulcă:

● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolul Doamna Stanca din filmul **Mihai Viteazul,** r: Sergiu Nicolaescu.

Catrinel Dumitrescu:

● Premiul ACIN pe anul 1979, pentru rolul Geta Mutu din filmul **Omul care ne trebuie,** r: Manole Marcus

Stela Furcovici:

● Premiul I la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîn-

tarea României», pentru rolul titular din filmul **Ecaterina Teodoroiu**, r. Dinu Cocea.

Monica Ghiuță:

● Diploma de debut în cinematografie la cea de-a III-a ediție (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Gia din filmul **Vremea zăpezilor**, r: Gheorghe Naghi.

Maria Junghietu:

● Mențiune specială pentru interpretarea unui rol episodic (rolul Gabi din filmul **Proba de microfon**, r: Mircea Daneliuc) la cea de-a III-a ediție (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești.

Draga Olteanu-Matei:

● Premiul ACIN pe anul 1975, pentru rolurile interpretate în filmele **Ilustrate cu flori de cîmp** (naşa), r. Andrei Blaier şi **Filip cel bun** (responsabila), r.: Dan Piţa.

Anda Onesa:

● Premiul celei de-a II-a ediții (1978) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul Anișoara din filmul **Septembrie**, r. Timotei Ursu.
● Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României» pentru rolul Anișoara din filmul **Septembrie**, r. Timotei Ursu.
● Premiul celei de-a XXII-a ediții (1980) a Festivalului internațional al filmului de la Karlovy Vary (R.S. Cehoslovacă), pentru rolul titular din filmul **Duios Anastasia trecea**, r. Alexandru Tatos.

Luiza Orosz:

● Premiul ACIN pe anul 1973, pentru rolul Rafira din filmul **Viforniţa**, r. Mircea Moldovan.

Eliza Petrăchescu:

● Premiul ACIN pe anul 1974, pentru rolul cîrciumăresei din filmul **Duhul aurului**, r: Mircea Veroiu şi Dan Piţa.

Irina Petrescu:

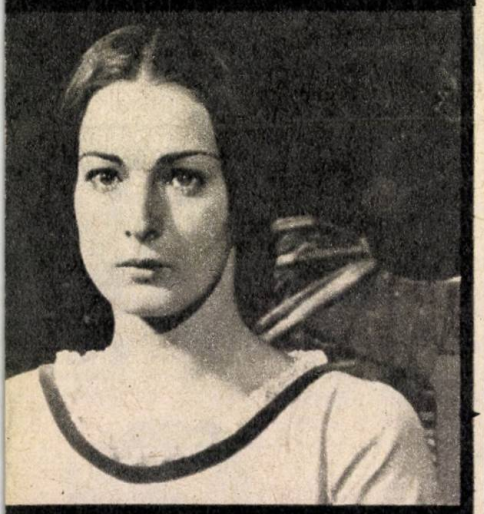
● Premiul primei ediții (1964) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Sonia din filmul **Străinul**.
● Premiul celei de-a III-a ediții (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Anca din filmul **Duminică la ora 6**, r: Lucian Pintilie.
● Premiul celei de-a VI-a ediții (1969) a Festivalului internațional al filmului de la Moscova (U.R.S.S.) pentru rolul Ana Patriciu din filmul **Răutăciosul adolescent**, r: Gheorghe Vitanidis.
● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolul principal din filmul **Facerea lumii**, r: Gheorghe Vitanidis.

Margareta Pîslaru:

● Diploma de debut în cinematografie la cea de-a III-a ediție (1966) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Iulia din coproducția româno-sovietică **Tunelul,** r: Francisc Munteanu.

Maria Ploae:

● Premiul II la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul Sida din filmul **Dincolo de pod,** r: Mircea Veroiu.



Margareta Pogonat:

● Premiul ACIN pe anul 1972, pentru rolul principal din filmul **Drum în penumbră,** r: Lucian Bratu.
● Premiul ACIN pe anul 1973, pentru rolurile interpretate în filmele

Zestrea (Livia) și **Dragostea începe vineri** (Marieta), r: Virgil Calotescu.

Valeria Seciu:

● Premiul ACIN pe anul 1978, pentru rolul Ana din filmul **Înainte de tăcere,** r: Alexa Visarion.

Ana Szeles:

● Premiul celei de-a II-a ediții (1965) a Festivalului național al filmului de la Mamaia, pentru rolul Ilona din filmul **Pădurea spînzuraților,** r: Liviu Ciulei.

Rodica Tapalagă:

● Premiul ACIN pe anul 1976, pentru rolul Aglaia din filmul **Tănase Scatiu,** r: Dan Pița.

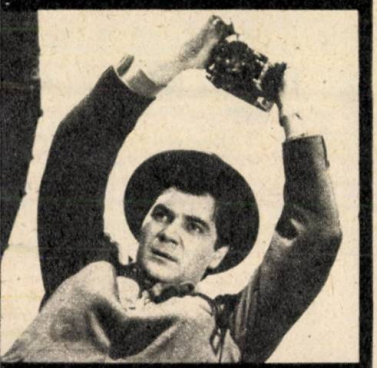
Tora Vasilescu:

● Premiul ACIN pe anul 1975, pentru rolul Maria din filmul **Cursa,** r: Mircea Daneliuc.
● Premiul primei ediții (1977) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul Maria din filmul **Cursa,** r: Mircea Daneliuc.
● Premiul celei de-a III-a ediții (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul principal din filmul **Proba de microfon,** r: Mircea Daneliuc.

Premii de interpretare masculină

Mircea Albulescu:

● Premiul ACIN pe anul 1972, pentru rolul principal din filmul **Puterea şi Adevărul**, r: Manole Marcus.



Ion Besoiu:

● Premiul celei de-a II-a ediţii (1965) a Festivalului naţional al filmului de la Mamaia, pentru rolurile interpretate în filmele **Neamul Şoimăreştilor** (Ştefan Tomşa), r: Mircea Drăgan şi **Cartierul veseliei** (Pietraru), r: Manole Marcus.

Toma Caragiu:

● Premiul ACIN pe anul 1977 acordat post-mortem pentru întreaga creaţie cinematografică.

Ion Caramitru:

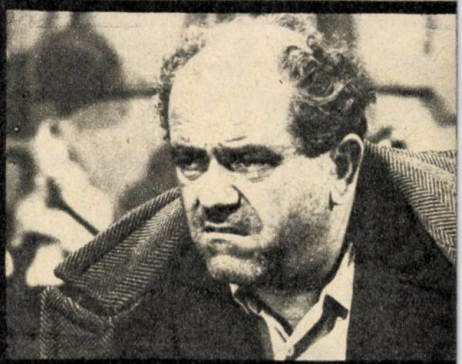
● Menţiune specială ACIN pe anul 1974, pentru rolurile interpretate în filmele **Porţile albastre ale oraşului** (Şerbănescu), r: Mircea Mureşan, şi **Stejar — extremă urgenţă** (Werner von Richter), r: Dinu Cocea.

Ilarion Ciobanu:

● Premiul celei de-a III-a ediţii (1966) a Festivalului naţional al filmului de la Mamaia, pentru rolurile interpretate în filmele **Răscoala** (Petre Petre), r: Mircea Mureşan şi **Vremea zăpezilor** (Pavel Pavel), r: Gheorghe Naghi.

● Premiul ACIN pe anul 1971, pentru rolurile interpretate în filmele **Asediul** (Drăgan), r: Mircea Mureşan şi **Fraţii** (Ilarion) r: Mircea Moldovan şi Gică Gheorghe.

● Premiul ACIN pe anul 1973, pentru rolul comisarului Mihai Roman interpretat în filmele **Ultimul cartuş**, r: Sergiu Nicolaescu, **Conspiraţia**, r: Manole Marcus şi **Departe de Tipperary**, r: Manole Marcus.



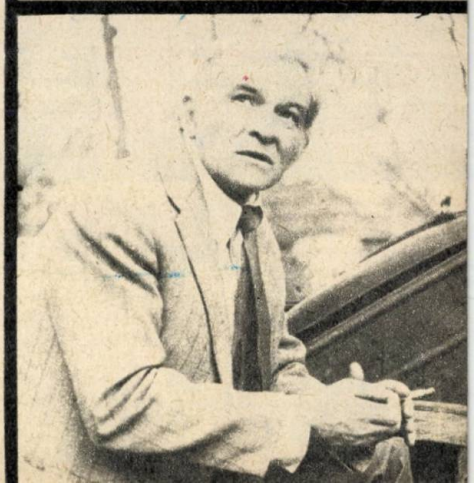
Ştefan Ciubotăraşu

● Premiul primei ediţii (1964) a Festivalului naţional al filmului de la Mamaia, pentru rolul Octavian Sabin din filmul **Străinul.**

Gheorghe Cozorici:

● Premiul ACIN pe anul 1979, pentru rolul principal din filmul **Clipa** r: Gheorghe Vitanidis.

● Premiul I la cea de-a II-a ediţie (1979) a Festivalului naţional «Cîntarea României», pentru rolul principal din filmul **Clipa,** r:Gheorghe Vitanidis.



Mircea Diaconu:

● Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul principal din filmul **Mere roșii,** r: Alexandru Tatos.
● Premiul primei ediții (1977) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul titular din filmul **Filip cel bun,** r: Dan Pița.
● Premiul celei de-a III-a ediții (1980) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolul Ilarie din filmul **Casa dintre cîmpuri,** r: Alexandru Tatos.

Gheorghe Dinică:

● Premiul ACIN pe anul 1972, pentru rolurile interpretate în filmele **Explozia** (Salamandră), r: Mircea Drăgan, **Felix și Otilia** (Stănică Rațiu), r: Iulian Mihu, **Bariera** (Călărețu), r: Mircea Mureșan, **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (notarul), r: Sergiu Nicolaescu și **Cu mîinile curate** (Lăscărică), r: Sergiu Nicolaescu.
● Premiul ACIN pe anul 1975, pentru rolul Marin din filmul **Ilustrate cu flori de cîmp,** r: Andrei Blaier.
● Premiul celei de-a XX-a ediții (1976) a Festivalului internațional al filmului de la Karlovy Vary (R.S. Cehoslovacă), pentru rolul principal din filmul **Prin cenușa imperiului,** r: Andrei Blaier.
● Premiul I la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României» pentru rolurile interpretate în filmele **Prin cenușa imperiului** (diplomatul), r: Andrei Blaier și **Cuibul salamandrelor** (George Salamandră), r: Mircea Drăgan.

Ion Dichiseanu:

● Premiul ACIN pe anul 1979, pentru rolul Tudor Cernat din filmul **Clipa,** r: Gheorghe Vitanidis.
● Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a Festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul Tudor Cernat din filmul **Clipa,** r: Gheorghe Vitanidis.

Fory Etterle:

● Premiul ACIN, pe anul 1973 pentru rolul Salvator Varga interpretat în filmele **Conspirația** și **Departe de Tipperary,** r: Manole Marcus.

Fabian Ferencz:

● Mențiune ACIN pe anul 1974, pentru rolul Bartha Bela din filmul **De bunăvoie și nesilit de nimeni,** r: Maria Callas Dinescu.

Ștefan Iordache:

● Mențiune specială la cea de-a XIV ediție (1964) a Festivalului internațional al filmului de la Karlovy Vary (R.S. Cehoslovacă) pentru rolul titular din filmul **Străinul.**
● Premiul ACIN pe anul 1978, pentru rolul principal din filmul **Ediție specială,** r: Mircea Daneliuc.
● Premiul celei de-a II-a ediții (1978) a Festivalului filmului pentru tineret de la Costinești, pentru rolurile interpretate în filmele **Ediție specială** (Olaru), r: Mircea Daneliuc și **Doctorul Poenaru** (Pascal), r: Dinu Tănase.
● Premiul II la cea de-a II-a ediție (1979) a festivalului național «Cîntarea României», pentru rolul principal din filmul **Ediție specială,** r: Mircea Daneliuc.

Ernest Maftei:

● Premiul III la prima ediție (1977) a Festivalului național «Cîntarea României» pentru rolul Sava Petrache din filmul **Osînda,** r: Sergiu Nicolaescu.

Remus Mărgineanu:

● Diploma de onoare ACIN pe anul 1979, pentru rolul Dumitrache din filmul **Vacanță tragică,** r: Constantin Vaeni.